



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**Dança Contemporânea e Jornalismo Cultural:
representações no jornal O Globo**

**ROBERTA CAMARGO BANDEIRA DUARTE DE CARVALHO
MADEIRA**

Rio de Janeiro
2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**Dança Contemporânea e Jornalismo Cultural:
representações no jornal O Globo**

Monografia submetida à Banca de Graduação como
requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social/ Jornalismo.

ROBERTA CAMARGO BANDEIRA DUARTE DE CARVALHO MADEIRA

Orientadora: Profa. Dra. Marialva Carlos Barbosa

Rio de Janeiro

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia Dança Contemporânea e Jornalismo Cultural: representações no jornal O Globo, elaborada por Roberta Camargo Bandeira Duarte de Carvalho Madeira.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Marialva Carlos Barbosa

Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora Titular do Departamento de Expressão e Linguagens (Del) – UFRJ

Prof. Dr. Fernando Antônio Mansur Barbosa

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
Departamento de Expressão e Linguagens (Del) – UFRJ

Prof. Márcio Tavares D’Amaral

Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com Pós-Doutorado em Filosofia e Ciências Sociais (Université de Paris – Sorbonne). Professor titular-emérito da ECO/UFRJ

Departamento de Fundamentos da Comunicação – UFRJ

RIO DE JANEIRO

FICHA CATALOGRÁFICA

MADEIRA, Roberta Camargo Bandeira Duarte de Carvalho.

Dança Contemporânea e Jornalismo Cultural: representações no jornal O Globo. Rio de Janeiro, 2015.

Monografia (Graduação em Comunicação Social / Jornalismo) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de
Comunicação, ECO.

Orientadora: Profa. Dra. Marialva Carlos Barbosa

MADEIRA, Roberta Camargo Bandeira Duarte de Carvalho. **Dança Contemporânea e Jornalismo Cultural: representações no jornal O Globo.** Orientadora: Marialva Carlos Barbosa. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

“Dança contemporânea e Jornalismo Cultural – representações no Jornal O Globo” procura, por meio da análise de uma matéria e quatro críticas publicadas no Segundo Caderno do Jornal O Globo, mostrar como o jornalismo retrata a dança contemporânea carioca: quais são os aspectos destacados e que tipos de representações são feitas. Para isso, é realizado um apanhado histórico da dança no Rio de Janeiro, refletindo-se sobre o jornalismo cultural e as modificações a que está submetido na atualidade, para na sequência analisar, de maneira crítica, as quatro únicas produções jornalísticas publicadas no veículo escolhido durante todo o ano de 2014.

Palavras-chave: dança contemporânea, jornalismo cultural, segundo caderno, o globo, rio de janeiro

Agradeço a todas as funções protetoras e positivas do Universo pela boa sorte em concluir mais essa etapa de minha vida; à minha família, sempre a base da minha caminhada; e aos meus amigos, que constantemente se fazem presentes mesmo com minha ausência física. À BSGI por todo o suporte infinito que me é dado; e à professora Marialva Barbosa pela prontidão e disposição em sempre me ajudar.

“A dança é a linguagem da alma.”

Martha Graham (1894 – 1991)

ÍNDICE

1. Introdução.....	01
2. Uma história da dança.....	05
2.1 Primórdios.....	05
2.2 Entre a fantasia e o sonho: um novo <i>ballet</i>	08
2.3 A ruptura: dança moderna.....	10
2.4 A dança no Brasil: breves reflexões históricas.....	14
2.5 Vanguarda: a dança pós-moderna, a dança contemporânea.....	16
2.5.1 Dança pós-moderna no mundo: alguns movimentos.....	17
2.5.2 A dança contemporânea no Rio de Janeiro.....	22
3. Mudanças no jornalismo cultural.....	29
3.1 A popularização do caderno cultural no Brasil.....	30
3.2 Duas faces do jornalismo cultural.....	35
3.3 Novas mídias e fazer jornalístico.....	37
3.4 A crítica no jornalismo cultural.....	41
4. Análise de matéria e críticas do Jornal O Globo do ano de 2014 sob a ótica do jornalismo cultural.....	44
4.1 “Cia PeQuod acerta com novos olhares”.....	46
4.2 “Simbiose perfeita de dança e música”.....	50
4.3 “Os novos mares de Lia Rodrigues”.....	52
4.4 “Nus no mundo”.....	55
5. Considerações Finais.....	59
6. Referências bibliográficas.....	63
7. Anexos.....	64
7.1 Anexo I.....	64
7.2 Anexo II.....	64
7.3 Anexo III.....	64
7.4 Anexo IV.....	64
7.5 Anexo V.....	65
7.6 Anexo VI.....	66
7.7 Anexo VII.....	67

7.8 Anexo VIII.....	68
---------------------	----

1. Introdução

Em uma família de artistas, só restava à Roberta entrar na dança. Literalmente falando, ingressou no *ballet* clássico, mas logo se viu incomodada com as meias-calças e os coques altos no cabelo. Foi dançar *jazz* e se aprimorou na dança moderna (mais precisamente, na técnica de Graham). A Licenciatura em Dança abriu caminhos para a linguagem contemporânea de Laban e Pina Bausch. Foi buscar em vídeos, em espetáculos e em aulas práticas o que seria esse repertório motor, tão distinto dos enquadramentos do *jazz* da Broadway e do *ballet* russo. Passou a adequar as aulas que dava à crianças de um ano e meio a adultos de 60 anos a essa outra realidade, mais própria e acessível ao grande público. Assim, um corpo que não se adequava às regras e imposições clássicas encontrou, na liberdade da dança contemporânea, o seu melhor lugar.

Contrariando as regras do *ballet* clássico, a dança contemporânea se desenvolve com fugacidade justamente por se desprender de escolas e modelos pré-estabelecidos. A começar pelo próprio bailarino (ou intérprete, no vocabulário mais adequado), que não necessita estar enquadrado em uma forma física ou em um padrão corporal estético para dançar. A técnica sai da academia e parte do repertório de movimentos do corpo dançante. É uma corrente que não tem ponto de chegada; ela se mimetiza e se transforma a cada instante. Profundamente ligada à historicidade e às mudanças sociais, a dança contemporânea se assemelha ao subjetivo e ao abstrato; está mais próxima de uma tela a ser pintada do que de um quadro feito.

No Brasil, as criações são muitas; cada vez mais distintas e originais. Em contrapartida, o fomento governamental se faz diminuto, assim como ocorre em outras áreas da arte. Os incentivos financeiros se alternam entre períodos de grande valorização e vazios fiscais. Além disso, são direcionados a pequenos grupos que já fazem parte da elite, tendo reconhecimento e prestígio no meio. Poucos são os casos de companhias em ascensão que conseguem patrocínios federais ou estaduais. Os editais são poucos, assim como as chances de novos coreógrafos e criadores se lançarem ao conhecimento do público.

Para a popularização de uma companhia e do estilo, além de verbas do Governo, é necessário que haja visibilidade. A divulgação de espetáculos em cartazes nas ruas, nos ônibus, em teatros; a propaganda feita na internet, em redes sociais, páginas oficiais; e a réplica na imprensa. O jornalismo tem papel fundamental para expandir a discussão e

conhecimento sobre a dança contemporânea. A pessoa que vê uma matéria sobre uma apresentação, ou assiste a um debate, ou lê a chamada na agenda do impresso, pode ser despertada para um interesse ou mesmo uma nova paixão artística. A comunicação jornalística informa, forma e atrai (ou repele), em número, uma plateia em potencial.

Entretanto, da mesma maneira que ocorre com o estilo nas salas de aula das escolas, o espaço reservado para a dança contemporânea no jornalismo é algo a ser conquistado. Talvez por ser uma vertente ainda em desenvolvimento, a preferência editorial, comumente, é o *ballet* clássico, o musical da Broadway, ou as festas culturais, como o Carnaval e Parintins. As novas propostas, por vezes de compreensão mais elaborada, também tentam garantir um lugar cativo nos impressos, nas revistas, nos canais de televisão e nas páginas da internet.

O jornalismo cultural também se transforma continuamente, adaptando-se às modificações que acompanham as transformações nos modos de leitura. O avanço da tecnologia, com a inserção do indivíduo no mundo virtual e os *smartphones*, alteraram as formas dos leitores verem e viverem suas realidades. Para manter um público cativo, o jornalismo cultural agrega outras representações e meios de escrita, adquirindo mobilidade para tratar desde os assuntos mais complexos até os mais simplórios.

Nos cadernos, as páginas se encorpam com críticas a programas de TV e sugestões de filmes nos cinemas. As variedades se tornam indispensáveis nesses suplementos; e, ao mesmo tempo em que uma matéria sobre uma obra em cartaz no teatro pode ser lida, no destaque ao lado está o horóscopo. Crônicas sobre comportamento e análises de jogos de videogame aparecem ocasionalmente. A multiplicidade que invadiu o cotidiano dos indivíduos se reflete nas linhas dos jornais.

Assim, este trabalho se destina a abordar, por meio de um estudo que reflete sobre a história da dança, enfatizando o caminho que percorrido no Rio de Janeiro, como o jornalismo cultural vem se transformando, que caráter ele adquiriu e de que forma aborda a dança contemporânea. Para efeito de análise, foi escolhido o Segundo Caderno, principal suplemento na cidade, publicado no Jornal O Globo diariamente.

No segundo capítulo, faremos uma breve reflexão em torno da história da dança, sumariamente feita a partir de livros sobre o tema, como o História da Dança, de Maribel Portinari (1989). A história da dança moderna será explorada, refletindo sobre a ação de coreógrafos que fundaram escolas completamente diferentes e que se constituíram em ações

basilares na formação da dança contemporânea. Nesse sentido, o livro “Dança e Pós-modernidade” é fundamental, pois trata da história citando grupos estrangeiros e brasileiros.

No Brasil, mostraremos que o desenvolvimento da dança também foi contínuo. Afinal, o brasileiro dança de todas as maneiras. Culturalmente, dançar é um ato arraigado aos modos de vida no país.

Neste trabalho, será visto como a dança contemporânea se solidificou no Rio de Janeiro por meio da história de festivais e companhias. O livro de Adriana Pavlova e Roberto Pereira, “Coreografia de uma década: o Panorama Rio-Arte de Dança” (2001) é usado como base, uma vez que conta o desenvolvimento do atual Panorama de Dança, desde a sua origem em 1991.

Nesta parte é usada, também como referência, a “Carta Aberta da Dança”, enviada por um grupo de teóricos e criadores para a secretaria de cultura do Rio. Esta foi uma das últimas ações lideradas por Roberto Pereira antes de sua morte, no início de 2009. O pesquisador escreveu vários livros sobre a dança em suas diversas manifestações e também teve atuação acadêmica, como professor e diretor do curso de Licenciatura em Dança da extinta UniverCidade. Na carta, na verdade um abaixo-assinado, Pereira enumera exemplos de bolsas governamentais que incentivaram o desenvolvimento da dança contemporânea na cidade. Mais do que um manifesto por verbas públicas, a carta se tornou um registro histórico. Objetivamente, ele elenca os principais fatos de relevância dessa arte no Rio. Ao mesmo tempo, não há registros bibliográficos semelhantes até a veiculação deste trabalho (julho de 2015), razão pela qual optamos pelo uso dessa fonte primária.

No terceiro capítulo, o jornalismo cultural será o foco. Como se caracteriza, que assuntos lhe são próprios e de que forma se adapta às transformações sociais. Haverá um subcapítulo dedicado à história dos cadernos culturais no Brasil. Em seguida, apresentaremos duas interpretações sobre a temática, propiciando uma discussão, fomentada por autores como José Salvador Faro e seu livro “Apontamentos sobre Jornalismo e Cultura” (2014); Aylton Segura, Cida Colin & Geane Alzamora no texto “O que é jornalismo cultural” (2008), publicado no livro Mapeamento do ensino de jornalismo cultural no Brasil em 2008; e Sérgio Luiz Gadini com o texto “Grandes estruturas editoriais dos cadernos culturais – principais características do jornalismo cultural nos diários brasileiros” (2006). Abordaremos também a questão do estudo da crítica e de sua configuração no fazer jornalístico atual.

O quarto capítulo analisará matérias sobre dança contemporânea encontradas n'O Globo em 2014. Primeiramente, serão apresentados os dados de uma pesquisa que traçou o perfil de leitores do impresso. Posteriormente, será relatada a pesquisa feita no acervo online do jornal. Ao todo, quatro registros, sendo uma matéria e três críticas, serão estudadas.

A busca feita na seção do acervo online d'O Globo foi extensa. As palavras-chaves e as categorias de pesquisa, mesmo que fossem restritas (como, no caso, “dança contemporânea”, no Segundo Caderno, em 2014), geravam resultados diversos e sem exatidão. Os registros também se distinguiam se fossem selecionadas “páginas digitalizadas” e “matérias digitalizadas” no topo da busca. Houve casos em que os resultados não eram os mesmos, embora a busca tenha sido feita da mesma maneira. Assim foi necessária também uma seleção manual dos registros encontrados. De um total de quase 800 textos, apenas oito falavam especificamente de dança contemporânea. E entre eles, somente quatro abordavam o assunto a partir de companhias genuinamente cariocas.

Assim, com essa estrutura e um recorte conceitual específico, o trabalho se propõe a discutir, de forma abrangente, quais são as representações da dança contemporânea no jornalismo cultural do Rio de Janeiro.

Como o jornalismo vê a dança contemporânea? Como ela é retratada em poucos espaços de uma edição? Que tipo de retrato é feito em críticas e em matérias? Quais são as preferências dos editores, quanto a companhias, espetáculos e estilos? Em que se insere, no mundo atual, marcado por compartilhamentos de informações e opiniões, as discussões de jornalistas profissionais sobre obras de artistas contemporâneos? De que forma esse jornalismo cultural se legitima dentro do tema da dança contemporânea? Este trabalho procura desenvolver respostas para estas e outras perguntas. E levantar questionamentos e reflexões diferentes sobre o enquadramento que o jornalismo cultural dá à dança contemporânea.

2. Uma breve história da dança

A arte de dançar tem raízes nos tempos imemoriais da humanidade. Sabe-se que, nos períodos mais antigos da história, a dança já estava presente. A primeira imagem da dança que se tem notícia foi encontrada numa caverna em Cogul, na Espanha (PORTINARI, 1989). A imagem, datada do período Mesolítico (aproximadamente 8300 a.C.), retrata várias mulheres que rodeiam um homem nu, interpretada, desta forma, como uma dança que seria representativa de um ritual de fertilidade. A dança, primeiramente, era um método de exibição do físico, funcionando como forma de comunicação (PORTINARI, 1989, p.11).

A dança, além de divertimento, ganhou caráter religioso e místico. Dançar era componente importante no ritual de fertilidade, de prosperidade e até de iniciação militar (caso dos militares espartanos) (PORTINARI, 1989, p.34). A dança se tornou indispensável para rituais ligados à agricultura, aos nascimentos, às mortes, aos matrimônios e às guerras. Todo movimento do homem ganhava um simbolismo que poderia ser atribuído ao divino, espiritual; como também poderia estar ligado aos costumes carnais.

2.1 Primórdios

Foi na Grécia Antiga que a dança se acoplou ao teatro, juntamente com as performances e atuações da tragédia grega. Não era permitido que houvesse improvisos; todo e qualquer movimento deveria ser demarcado pelos autores dos textos a serem encenados. Em contrapartida, quando se fala em comédia, os movimentos eram menos regidos pela ação no palco. Na comédia, a dança não deveria seguir à risca o que o texto desenrolava em cena, mas, ainda assim, os improvisos eram fortemente refutados (PORTINARI, 1989).

Na Roma Antiga, a dança também era marcante em comemorações de base religiosa, mas que se desenvolviam também de forma pagã em longas horas regadas a muita bebida e sexo. Eram festividades que começavam nas residências e se espalhavam pelas ruas. Uma das festas, as lupercais, ocorria em fevereiro e durava, aproximadamente, três dias. Durante estas festas, as danças eram totalmente improvisadas e repletas de gestos obscenos. Devido a essas características, muitos historiadores afirmam serem as lupercais a origem do carnaval (PORTINARI, 1989).

Sabe-se que, além dos longos rituais realizados dentro do Coliseu, em que os prisioneiros eram submetidos a uma dança macabra para tentar resistir à morte, o teatro romano era marcado pela pantomina. Mas com o Cristianismo, a partir de 312 essa prática passou a ser duramente condenada, levando-a à decadência: “Nesse clima de instabilidade, a autoridade civil foi substituída pela eclesiástica. Todos os setores da vida pública conheceram a interferência do cristianismo triunfante” (PORTINARI, 1989, p. 51).

No Oriente, o costume de dançar em ocasiões religiosas também era comum (PORTINARI, 1989). Nos cultos indianos dos Hare-krishna, por exemplo, dança-se por quase todo o encontro. Na China Imperial, o próprio imperador coordenava oito grupos de oito bailarinos, num total de 64 artistas. A dança da corte imperial era regida por dois princípios de oposição. Tais quais o Yin (feminino) e o Yang (masculino), o Yo (música) e o Li (ritos) marcavam uma disparidade que fazia alusão ao céu e à terra, num equilíbrio harmonioso. Assim, o imperador regia tanto o céu como a terra por intermédio das danças.

Por toda a Idade Média, a dança foi alvo de perseguição dos cristãos. Mesmo assim, continuou sendo fundamental em festas e comemorações dos camponeses. Os trovadores acabaram por levar a dança para a corte. Foram eles que ensinaram nobres a dançar, introduzindo nos castelos o costume de dança-a-dois. Mas foi no Renascimento que foi adotada pela realeza. Mestres eram contratados para desenvolver e ensinar os nobres (PORTINARI, 1989, p. 67). Surgiram os *ballets comiqués de la reine*, criação conjunta de Catarina de Médicis, que protegia a classe artística, e Baldassarino de Belgiojoso, que se tornou depois Balthasar de Beaujoyeux, plebeu organizador de espetáculos. Esses *ballets* foram o início do *ballet* de corte, criados, especialmente, com libreto, música, coreografias, figurinos e cenários próprios. Os *ballets* de corte invadiram países como a França e a Itália. Mas nas ruas italianas, o espetáculo comum era a *commedia dell'arte*, com representações dos próprios plebeus e histórias onde as personagens eram, frequentemente, o marido traído, a mulher entre dois amores e outras situações mais próximas do cotidiano do povo.

O *ballet* de corte só atingiu seu apogeu, entretanto, no reinado de Luís XIV, da França (PORTINARI, 1989). O Rei Sol, que incentivou especialmente a dança, criou a “Académie Royal de la Danse”, em 1661, muito embora esta se limitasse a ser mais um dispositivo regulador da qualidade dos espetáculos produzidos para a corte. Mas no período nova característica foi atribuída ao *ballet*: o espetáculo deveria girar em torno de um determinado

tema. Simultaneamente, surgiu a comédia dançante pelas mãos do dramaturgo francês Molière. Os *ballets* ganharam os teatros, abertos pelo rei, e começaram a surgir os primeiros profissionais formados pela “Académie” e pelo mestre Pierre Beauchamp, decodificador das regras do *ballet* clássico.

Nesse período, Jean Georges Noverre foi o grande destaque do *ballet* francês após lançar, em 1760, “Letters sur la Danse et sur les Ballets” (em português, Cartas sobre a Dança). O livro defende a maior presença da expressividade na dança. O autor introduziu o *ballet d’action*, caracterizado pela pantomina e pela dramaticidade em cena (PORTINARI, 1989, p.72). Noverre, que criticava duramente a Ópera de Paris pelo excesso de virtuosismo, foi nomeado mestre da Ópera com o auxílio de Maria Antonieta, possibilitando-o realizar diversos espetáculos de acordo com suas ideias artísticas.

Juntamente com Noverre, a Revolução Francesa trouxe outras consequências para o *ballet*. Com a instituição do Diretório, os bailarinos passaram a usar sapatos mais baixos, largando os saltos altos, e as máscaras foram extintas. Era exigida maior interpretação por parte dos bailarinos (PORTINARI, 1989).

Vários países da Europa sofreram forte influência dos avanços no *ballet* francês. O estilo possibilitou que países como Portugal, Suécia, Dinamarca e Itália criassem companhias e teatros próprios (PORTINARI, 1989). Na Espanha, por exemplo, espetáculos mesclavam a dança espanhola com o *ballet* francês. Nos Estados Unidos, professores e bailarinos franceses difundiram o *ballet*, muito embora na Filadélfia, entre 1786 e 1789, os espetáculos tenham sido proibidos.

Na Rússia, a primeira escola nasceu em 1738, fundada pela imperatriz Ana Ivanovna (PORTINARI, 1989, p.108). A Escola Imperial gerou notáveis talentos. Contudo, eles possuíam relativo reconhecimento: já que eram filhos de servos, os senhores podiam trocá-los, vendê-los ou doá-los. E eles não recebiam dinheiro algum, pois dançar para a nobreza correspondia ao pagamento pelo trabalho.

Quando a alemã Catarina II tomou o poder, a situação mudou. Catarina era reconhecidamente adepta dos ideais de liberdade da Revolução Francesa e instituiu o pagamento aos bailarinos (mesmo que o tráfico ainda fosse permitido). O *ballet* profissional já tinha se estabelecido em diversas partes do mundo.

Ao gosto da burguesia, as temáticas do *ballet* se modificaram, e as histórias fantasiosas ganharam destaque. O período romântico implantou a valsa nos salões da nobreza. Devido à Revolução, com os lemas de igualdade, fraternidade e liberdade, o romantismo imperou na dança.

Os deuses olímpicos do ballet de corte cederam lugar aos príncipes e sáfides das lendas medievais. Despontou uma grande fase para a criação coreográfica e um outro estilo interpretativo. Moldado segundo a burguesia, nova classe dominante, o ballet romântico entra em cena (PORTINARI, 1989, p. 80).

2.2 Entre a fantasia e o sonho: um novo *ballet*

Com a queda da monarquia absoluta, a fantasia e o onírico passaram a ser a base para os temas do *ballet*. A imaginação e o sobrenatural foram levados para o palco por meio das coreografias. Os espetáculos visavam gerar fortes emoções no público, com histórias que falavam de amor e morte, por exemplo.

Em 1832, “La Sylphide” (A sáfide) foi um *ballet* que definitivamente marcou essa tendência. A história se passa numa aldeia da Escócia, onde um rapaz se apaixona por uma sáfide, caracterizando uma ligação amorosa entre o mundo real e o irreal, o que possibilitou o caráter fantasioso da obra. Foi neste *ballet* que Maria Taglioni, ao dançar sobre as sapatilhas de ponta, teve seu triunfo. O *tutu* romântico, também usado pela primeira vez, tornou-se depois figurino constante nos ballets românticos (PORTINARI, 1989, p. 87). No *ballet*, a mulher passa a ser inatingível, musa e imaterial, algo que se traduz na coreografia, com passos e saltos complexos e trabalhosos. “La Sylphide” inaugurou o romantismo na dança.

Longe dos movimentos revolucionários de Paris, estava a ascendente Escola Russa. Além de São Petesburgo, havia o Ballet Bolshoi de Moscou, que fazia parte do conjunto dos Teatros Imperiais. Em 1860, surgiu o Maryinsky, que em 1935 viria a ser o Kirov. A Escola Imperial desenvolveu os princípios básicos de uma linha russa de *ballet*, que viria a ser codificada por Agrippina Vaganova no livro “Fundamentos da Dança Clássica”, lançado em 1934.

O francês Marius Petipa foi um dos expoentes da ascensão russa no *ballet* clássico, a partir do século XIX. Petipa foi para São Petesburgo trabalhar como primeiro bailarino dos Teatros Imperiais, e logo virou professor da Escola Imperial. Marius foi responsável pela montagem de grandes obras como “Dom Quixote”, “La Bayadère”, “Raymonda”, “Giselle”

(cuja versão é a mais conhecida atualmente), “O Lago dos Cisnes” e “O quebra-nozes” (os dois últimos em parceria com Tchaikovsky). Como afirma PORTINARI, ele “soube usar com maestria os recursos de que dispunha, misturando a escola francesa com o virtuosismo italiano e o temperamento russo” (1989, p. 103). Outro fator importante na *Era Petipa* foi que o *ballet* passou de arte aristocrática à diversão popular. Suas criações mostraram que boa música e boa dança poderiam estar em cena simultaneamente, atraindo centenas de espectadores para os teatros.

Com o legado deixado por Petipa, além da transformação cultural que precedia a Revolução de 1917, a dança na Rússia se desenvolvia de maneira sem precedentes. O Bolshoi adquiria cada vez mais expressividade dramática (fato que o diferenciava do então Maryinski). Em 1907, o coreógrafo Fokine montou “O Cisne” para Anna Pavlova, e o sucesso foi imediato. Como criador do Maryinski, Fokine construiu uma longa carreira ao lado do também coreógrafo Sergei Diaghilev. Ambos se reuniram e decidiram levar o *ballet* russo a Paris, em 1909, com os *Ballet Russes*, uma temporada que aliava dança à ópera. No rol de estrelas estava Anna Pavlova, George Rosay e o jovem Nijinsky. Fokine conseguiu retomar a importância da figura masculina em *ballets* nos espetáculos; os homens não serviam apenas para segurar as bailarinas, mas executavam passos e protagonizavam sequências. Fokine é visto como uma figura importantíssima na transformação do cenário do *ballet* clássico (PORTINARI, 1989, p.113). O coreógrafo publicou cinco princípios que nortearam sua carreira no jornal *The Times* londrino, em 1914:

- 1) Conceder para cada coreografia movimentos que correspondam ao tema, período e música ao invés de apenas formular combinações de passos tradicionais. 2) Gestos e mímica só têm sentido no *ballet* quando servem para exprimir a ação dramática. 3) O corpo humano deve expressar-se da cabeça aos pés e por isso os gestos convencionais devem ser substituídos pelos que enfatizem tal capacidade. 4) Os grupos não podem ser meros ornamentos, devendo integrar-se plenamente à ação. 5) O novo *ballet*, sem ser escravo da música nem do cenário, reconhece a fundamental importância de ambos, formando com eles uma aliança coesa. (PORTINARI, 1989, p. 113)

A segunda temporada dos *Ballets Russes*, em 1910, contou com duas coreografias de Fokine: “O Pássaro de Fogo” e “Scheherazade”. “O Pássaro”, inclusive, foi o primeiro a ter música composta por Stravinsky. Em 1911, Diaghilev cortou seu vínculo com os Teatros

Imperiais e rodou a Europa com sua própria companhia, levando os *Ballets Russes* de Sergei Diaguilev a cidades como Roma e Monte Carlo. O sucesso das temporadas deveu-se ao cenário impecável, à perfeita harmonia de música e coreografia e aos figurinos muito bem acabados. Em 1912, Nijinsky estreou o polêmico “L’Après-Midi d’un Faune”, cuja coreografia era marcada por uma movimentação de perfil e continha referências sexuais, um escândalo para a época (embora não tenha comprometido o sucesso da obra) (PORTINARI, 1989, p.118).

Após uma séria briga com Nijinsky, que afastou o bailarino da companhia, Diaguilev seguiu com os *Ballets*, cuja fase final data de 1929. Diaguilev ficou famoso por aliar a dança à música e pintura modernas. Grandes artistas plásticos, como Picasso, Matisse e Max Ernst, e músicos como Ravel, Debussy e Prokofiev trabalharam com Sergei. Sua companhia também lançou bailarinos como Balanchine. Mas, com a morte de Sergei, o grupo se dividiu em “O Ballet Russe de Monte Carlo” (dirigida por René Blum e Massine) e “O Original Ballet Russe” (comandada por De Basil), que se extinguíram, respectivamente, em 1963 e em 1947.

2.3 A ruptura: dança moderna

A guinada do *ballet* clássico foi acompanhada por um significativo desenvolvimento do que viria a ser chamado, posteriormente, de dança moderna. François Delsarte é apontado por Maribel Portinari em História da Dança (1989) como um dos precursores da dança moderna, já que desenvolveu uma técnica única de expressão corporal. Ao lado dele, figura o nome do criador Jacques Dalcroze. Seu método, que viria a influenciar a movimentação vanguardista de Nijinsky em “L’Après-Midi d’un Faune”, baseava-se em três princípios:

- 1) O desenvolvimento do sentido musical passa pelo corpo inteiro.
- 2) O despertar do instinto motor conscientiza as noções de ordem e equilíbrio.
- 3) A ampliação da faculdade imaginativa se faz por livre troca e íntima união entre o pensamento e o movimento corporal. (PORTINARI, 1989, p.135)

Ao lado de Dalcroze e Delsarte, está Rudolf Von Laban. Inspirado por ambos, Laban criou sua escola em 1910 na Suíça. Para ele, “o movimento corporal determina todas as formas de artes, pois encerra a energia básica para qualquer modo de expressão” (PORTINARI, 1989, p. 142). A sede de sua escola foi transferida para Berlim, de onde ele teve que fugir em 1938 ao ser perseguido pelo regime nazista. Na Inglaterra, Laban publicou

seu estudo teórico em dois livros, o “Principles of Dance and Movement Notation”, em 1954, e o “Choreutics”, em 1966, com colaboração dos coreógrafos Kurt Joss e Mary Wigman.

A coreógrafa Mary Wigman deveu parte de sua formação à Laban. Aprendiz do criador, Wigman rompeu com alguns princípios de Rudolf, refutando a narrativa, prezando o simbolismo e expressionismo e até mesmo dançando no silêncio, para que a música não viesse a influenciar na criação coreográfica (PORTINARI, 1989).

Outro discípulo de Laban foi Kurt Joss. Dava ênfase na consciência muscular, chave para uma maior intensidade na execução de movimentos. Contrariando Wigman, Joss teve obras com alta teatralidade, como foi o caso de “Mesa Verde”. Suas criações tinham como tema frequente a denúncia social, refletindo os medos, anseios e tristezas de uma época marcada por guerras (PORTINARI, 1989, 145-146).

Embarcando na fluidez do movimento livre, foi através da observação da natureza que Isadora Duncan concebeu sua dança, inspirada na sua trajetória como bailarina. Prezava a improvisação e a movimentação instintiva, bem como a supremacia da dança sobre a música. Duncan criava em uma perfeita harmonia com a natureza, trazendo o plexo solar como “a fonte essencial do movimento dançante” (PORTINARI, p.139, 1989). Com criações levemente inspiradas nos modelos gregos, ela viajou por países como Estados Unidos, França, Alemanha e Grécia levando sua dança libertária para as mais diferentes plateias.

Sua dança propunha, acima de tudo, uma harmonia com a natureza. De um modo bem mais intuitivo do que cultural, já que a sua formação era de uma autodidata, sempre assimilando o diferente, e não raro contraditórias influências. Tal como Dalcroze e Delsarte, ela colocou no plexo solar a fonte essencial do movimento dançante, no que seria seguida por outros pioneiros na escola moderna da Europa e dos Estados Unidos. Isadora fez da dança uma religião em perpétua busca de beleza e liberdade. (PORTINARI, 1989, p. 29)

Ted Shawn e Ruth Saint-Denis foram outros criadores de grande prestígio. Eles fundaram, em Los Angeles, a escola Deninshaw, pioneira quanto à liberdade de experimentação em dança. A escola tinha aulas dos mais diversos tipos, desde artes marciais, passando pelo teatro Nô e o Kabuki, chegando à ioga, dando origem a bailarinos com uma eclética formação, que ainda incluía aulas de *ballet*, dança flamenca e aplicação da teoria de Delsarte. A escola e a companhia posteriormente criada tiveram seu fim, em 1931. Ambos continuaram trabalhando com dança, mas sem a repercussão atingida com a Deninshaw.

A bailarina e criadora Martha Graham se desenvolveu na Deninshawn. Entretanto, cortou os laços com a companhia, rejeitando conceitos básicos que ali aprendeu, como a identificação com o ritmo da natureza. Graham desenvolveu técnica própria, com foco no plexo solar, tendo como base a respiração para o auxílio na execução dos movimentos. Ela também se utilizava da movimentação para traduzir insatisfações próprias com o mundo e consigo mesma: “Para Graham, a dança é também um vibrante instrumento de protesto” (PORTINARI, 1989, p.148).

Lester Horton também esteve entre os bailarinos da Deninshawn. Horton desenvolveu uma linha original a sua maneira, chegando a viver entre os índios norte-americanos para observar seus rituais e costumes. Fundou, em 1932, “Lester Horton Dancers”, companhia que misturava o vocabulário observado por ele entre os indígenas e a influência oriental que recebeu de um dançarino japonês, Michio Ito (PORTINARI, 1989). Muitas de suas obras tinham caráter político-social, como “Dictator” e “Mound Builders”. Horton ficou muito famoso nos EUA por lutar pelos direitos civis, fator destacado por ele em sua profissão, fazendo sempre questão de ter uma companhia multirracial.

José Limon e Alwin Nikolas são outros exemplos de expoentes na dança moderna (PORTINARI, 1989). Apesar de terem em comum a questão de valorização da narrativa, os coreógrafos realizavam trabalhos diferentes entre si, muitas vezes com técnicas desenvolvidas por eles próprios. Merce Cunningham seria mais um desses criadores (percussor da dança contemporânea), bem como Alvin Ailey, negro, discípulo de Horton. Ailey debutou como coreógrafo após a morte de Lester, em 1953, quando o homenageou com “Mourning Morning” e “According to Saint Francis”. Antes de fundar sua própria companhia, ele trabalhou na Broadway. Inicialmente, a Alvin Ailey Dance Theatre tinha trabalhos voltados especificamente para a cultura negra, mas com o movimento dos direitos civis liderado por Martin Luther King, Ailey resolveu ter, também, uma companhia multirracial, ficando reconhecido mundialmente por trabalhos como “Blues Suíte”, “Revelations” e “Creations of the World” (PORTINARI, 1989). Muitos profissionais da dança moderna trabalharam com grandes companhias de *ballet* clássico, caracterizando uma interação entre linhas de dança totalmente divergentes.

Ao falar de interdisciplinaridade entre dança clássica e moderna, deve-se ressaltar que isso não significou o fim da dança clássica. E de como, mesmo depois de séculos, a dança

também ganhou viés político. Durante o entre-guerras e o pós-guerra, caracterizado pela Guerra Fria, a Rússia teve destaque no *ballet* clássico graças ao Bolshoi e ao Kirov. Com a Revolução Russa em 1917 e o fim do czarismo, a Escola Imperial mudou de nome, para Academia Estatal de Ballet, e o Maryinski virou Kirov. Talvez devido ao regime stalinista, o *ballet* russo após a Revolução e antes da Segunda Guerra tinha caráter primordialmente tradicional, com a remontagem de grandes clássicos e de cunho patriótico. *Ballets* como “A Papoula Vermelha” serviram de propaganda ao regime socialista (PORTINARI, 1989).

Após o fim do regime stalinista, as obras clássicas de *ballet* russo estavam, em sua maioria, ligadas às obras literárias do país. “Ana Karenina” e “A Gaivota”, por exemplo, pelas mãos de Maia Plissetskaia se transformaram *ballets* de repertório. Até hoje, o *ballet* russo, sob o método Vaganova, é reconhecidamente aclamado. Tanto que, no Brasil, são inúmeras as escolas que ensinam somente esta técnica.

Apesar de estar em outro continente, os Estados Unidos da América também têm grande parcela no desenvolvimento da dança. O Metropolitan Opera House (MET), posteriormente integrado ao American Ballet Theater e o New York City Ballet são exemplos de companhias de sucesso. Este último, principalmente, foi comandado por Balanchine de 1948 até sua morte, em 1983. Já o ABT passou por diversos escândalos nas últimas décadas. Em 1987, Patrick Bissel, grande bailarino da companhia, morreu de overdose, escancarando um dos problemas desconhecidos pela maioria, o vício das drogas entre bailarinos (PORTINARI, 1989).

A Broadway é uma das maiores expressões de dança nos Estados Unidos. Os musicais são tão valorizados na cultura estadunidense que uma parte da cidade de Nova Iorque está voltada apenas para esses espetáculos. Muitos profissionais da dança clássica e da dança moderna também se aventuraram em trabalhos para a indústria de musicais, com remuneração muito maior do que qualquer outro tipo de dança em solo norte-americano (PORTINARI, 1989). Com crescimento estrondoso desde a década de 60, a Broadway serviu de palco para que bailarinos e coreógrafos do *ballet* ou da dança moderna experimentassem novos meios de fazer dança. Balanchine, em 1936, coreografou o primeiro musical que focou na dança, “On your toes”. Contudo, o musical que fez maior diferença na história da Broadway foi “West Side Story”. Até os anos 1950, assistir a musicais era algo majoritariamente superficial, visto mais como uma forma de passar o tempo do que um meio de reflexão. “West”, contudo,

tratava da realidade de muitos norte-americanos, com cenas de violência e temáticas de denúncia social (PORTINARI, 1989). Seguindo a tendência, Bob Fosse montou “Chicago” e “Sweet Charity”, o primeiro falando sobre a máfia e o segundo sobre a prostituição. Outro criador que abordava temas polêmicos para a época foi Michael Bennett, que dirigiu “A Chorus Line”, um musical que trata dos bastidores de uma seleção para musicais, usando da metalinguagem para mostrar os bastidores do *show bizz*.

Além de todo o *frisson* do *ballet* clássico que assolou a Rússia, a Europa e os Estados Unidos, uma pequena ilha fervilhava com a criação do Ballet Nacional de Cuba. Muito devido ao interesse do governo de Fidel Castro (PORTINARI, 1989), a companhia fundada por Alicia e Fernando Alonso, em 1948, ganhou maior colaboração financeira. A influência do Bolshoi russo fez nascer uma escola com formação completa em *ballet* clássico. Na atualidade, a companhia cubana sofre com a falta de infraestrutura e de investimentos. Até mesmo as sapatilhas de ponta dos bailarinos são reutilizadas por diversas vezes devido à falta de verbas para compras de material.

2.4 A dança no Brasil: breves reflexões históricas

Mesmo sendo um país periférico, a dificuldade existente em Cuba é vivida também no Brasil. O Theatro Municipal do Rio de Janeiro abriga, desde 1927, a Escola de Dança Maria Olenewa (PORTINARI, 1989, p. 236). Formadas pela Escola, as primeiras bailarinas compunham o chamado Corpo de Baile do Theatro Municipal, fundado em 1936. Assim, várias estrelas brasileiras ali surgiram, tais como Madeleine Rosay e Berta Rosanova. A dança moderna chegou ao Theatro através de Nina Verchinina, e Tatiana Leskova foi uma das que mais lutou pela implantação desse estilo de dança no Theatro. Leskova foi bailarina, coreógrafa, mestra e diretora. Ao lado de Tatiana, Eugenia Feodorova fez a diferença no aprimoramento técnico dos bailarinos do Theatro (PORTINARI, 1989, p. 237). Mas questões relacionadas à falta de investimento, comprometimento dos envolvidos com os projetos, e os entraves do governo para uma maior projeção da dança foram desestruturando o *ballet* do teatro, que por fim entrou em obras. Com a reabertura do Theatro e Dalal Achcar na direção da companhia, o nome da companhia mudou para Ballet do Teatro Municipal. O *ballet* que marcou essa nova fase foi “Coppélia”, na versão de Enrique Martinez, estreado em 1981, com Ana Botafogo como “Swanilda”. O espetáculo foi um sucesso, reiniciando um período de

bons frutos para o Theatro que, desde então, conta com produções próprias e serve de palco para companhias de todas as partes do mundo.

Como foi com o Theatro, diversas companhias brasileiras, fossem de *ballet* clássico, sapateado, dança moderna, pós-moderna, jazz, entre outras tiveram destaque. Segundo MUNDIM (2005), entre os anos de 1930 e 1950, o sapateado começou a se difundir no país. O cinema contribuiu para a popularização do gênero. Na tela, Gene Kelly dançava sob a chuva, com os sons produzidos pelos sapatos. Shows do Teatro de Revista e musicais na televisão veiculados pela extintas TV Tupi e TV Record, assim como os programas de auditório da Rádio Nacional levavam novos estilos de dança para mais perto do povo. Junto com o *tap*, o *jazz* também se difundiu. O produtor Carlos Machado, famoso por obras do teatro de revista na década de 50, foi um dos pioneiros nessas novas linguagens, que divergiam, academicamente, do *ballet* clássico. Oriundas do Theatro Municipal do Rio, as bailarinas Marly Tavares e Vilma Vernon contribuíram para essa expansão. Vernon e Tavares trabalharam em parceria com Machado por anos. Juntos, eles fizeram sucesso com shows genuinamente brasileiros, como “Samba, Carnaval e Café”, com Tavares no papel principal; e “Teu cabelo não nega”, com Vernon como protagonista. Em 1968, ela montou sua própria academia de *modern jazz*, considerado o primeiro estabelecimento do país a explorar uma linguagem nova, encabeçada pelo coreógrafo Lennie Dale (MUNDIM, 2005).

Nos anos 70, Dale criou o grupo Dzi Croquettes, que explorava a linguagem do *jazz* nos shows. A companhia se tornou muito popular e, de acordo com Mundim (2005), também contribuiu para a difusão do estilo país afora.

Na década seguinte, a influência dos musicais da Broadway trouxe para o Brasil espetáculos como “Cats” e “Chorus Line”. Na televisão, os vídeo-clips de Michael Jackson inspiravam os bailarinos (MUNDIM, 2005). Paralelamente, as escolas de dança se multiplicavam. O *ballet*, o *jazz* e o *modern jazz* eram ensinados nas academias.

Desde o advento do ballet clássico, nos anos 20, com a criação da Escola de Dança Maria Olenewa, até os dias atuais, a dança se desenvolveu de forma distinta. Aos poucos, grupos de renome foram surgindo, com linguagens corporais diferentes. O Ballet Stagium, o Ballet do Teatro Guaíra de Curitiba, o Ballet da Cidade de São Paulo, o Ballet da Cidade de Niterói e o Grupo Tápias (PORTINARI, 1989) são exemplos de grandes companhias que fizeram sucesso. Por outro lado, movimentos populares como o carnaval, o forró e o funk, que

se fortaleceram na década de 90, também contribuem para caracterizar um jeito brasileiro de dançar. O *hip-hop* e o *street dance*, provenientes da cultura norte-americana, ganharam as salas de aula no país a partir dos anos de 1990. Na realidade, a variedade de companhias brasileiras contribuiu (e contribui) para a expansão da dança. É importante também frisar a relevância que a dança folclórica tem para a cultura nacional.

Por ser um país tão diverso culturalmente, o vocabulário de dança no Brasil é múltiplo, indo desde o *ballet* clássico, passando pelo samba, pelo forró, pelo maracatu e chegando à dança moderna. A dança reflete uma marca brasileira: a harmonia das mais extremas diferenças.

2.5 Vanguarda: a dança pós-moderna, a dança contemporânea

O termo dança pós-moderna é cercado de complexidade, a começar pela nomenclatura. O prefixo “pós”, conforme explicado por Silva (2005), indica que há um antecessor mas também não define se existe uma continuidade. A autora sinaliza que a chamada arte contemporânea, que seria a arte pós-moderna, não é facilmente definida pela infinidade de possibilidades que a permeiam, com uso interdisciplinar de recursos, como o cruzamento entre cinema, teatro, matemática, artes plásticas, literatura, física, entre outras (SILVA, 2005). Dessa forma, ela aponta que a velocidade e a aceleração temporal humana, na atualidade, ou seja, a enorme rapidez com que as informações circulam de um ponto a outro do mundo contribuem para dificultar ainda mais a definição. Assim como esclarece SILVA (2005, p.17):

A extensa discussão acerca de uma definição para o movimento pós-moderno esbarra em questões de natureza ambivalente, pois, por tratar-se ainda de movimento contemporâneo, sua análise está sempre sujeita a modificações importantes. [...] O debate [...] abriga posições definidas como, por exemplo, aqueles que combatem a sua existência, outras que a julgam como um desdobramento da arte moderna, e ainda as que insistem em classificá-lo como um intervalo, mesmo que de longa duração, como preparação para um suposto movimento que ainda está por acontecer.

Assim, a autora lembra que, uma vez que a arte pós-moderna é um acontecimento contemporâneo, está sujeita a modificações constantes. Mudanças essas que, quando se fala em dança, tornam-se ainda mais fugazes: “A transformação na dança tende a ser mais dinâmica uma vez que ela acontece de forma não verbal. Há um rápido e repetido processo de

revolução e instituição ocorrendo alternadamente entre as décadas de cinquenta e noventa.” (SILVA, 2005, p.19).

Sendo assim, a dança pós-moderna, ou dança contemporânea, é caracterizada como o movimento artístico iniciado nos anos 50 do século XX até a atualidade. SILVA (2005, p.18) explica: “A partir dos anos cinquenta, época em que o movimento pós-moderno institui-se definitivamente, seu pluralismo atinge formas cada vez mais ricas de expressão”.

2.5.1 Dança pós-moderna no mundo: alguns movimentos

Um dos percussores da dança contemporânea seria o representante da dança moderna, Merce Cunningham. Ex-bailarino da companhia de Martha Graham, Merce começou a questionar, corporalmente, a dramatização e a narrativa características da dança moderna. Segundo BANNES, citado por Eliana Rodrigues Silva,

(...) ele fez as seguintes afirmações: 1) qualquer movimento pode ser material para uma dança; 2) qualquer procedimento pode ser um método de composição; 3) qualquer parte ou partes do corpo podem ser usadas (sujeitas às limitações naturais); 4) música, figurino, cenário, iluminação e dança têm sua lógica e identidade, separadamente; 5) qualquer dançarino da companhia pode ser solista; 7) a dança pode ser sobre qualquer coisa, mas é fundamentalmente e primeiramente sobre o corpo humano e seus movimentos, começando com o andar. (SILVA, 2005, p.21)

A maior preocupação do pós-modernismo era destacar o movimento corporal propriamente dito, sem que fosse necessário o desenvolvimento de um tema ou um enredo com sentido lógico.

Em fins dos anos cinquenta, Merce coordenou um *workshop* coreográfico que originou várias performances, que ficou conhecido como *happenings* (acontecimentos), mesclando diversas manifestações artísticas. Simultaneamente, Cunningham continuava direcionando experimentações com seus intérpretes que prezavam pela movimentação orgânica. Como diz SILVA (2005, p. 110), o objetivo principal era “chamar a atenção para o corpo, mais especificamente para como o corpo se movimentava.”. A tendência da dança pós-moderna, mostrada por Cunningham em suas obras, era justamente priorizar a liberdade criativa. Com essa liberdade, descobriu-se que a dança podia ultrapassar os movimentos do cotidiano, as improvisações, as lembranças, as pinturas, os textos, entre outras fontes; e abriu-se um leque

infinito de possibilidades para instigar a criação coreográfica sem que houvesse preocupação com uma definição de tema e enredo.

As chamadas danças de tarefas, que não tinham a intenção de representar coreograficamente as atividades do dia-a-dia, mas sim traduzir um maior aprofundamento sobre os detalhes orgânicos da movimentação corporal que envolvem essas atividades, ganharam destaque através de coreógrafas como Ann Halprin e Yvonne Rainer (SILVA, 2005). Logo surgiram mais criadores que representavam o novo movimento, como Trisha Brown, Steve Paxton e David Gordon. Embora estivessem envolvidos com o mesmo estilo de dança, os processos de criação e os produtos desses novos coreógrafos eram totalmente diferentes; o ponto que tinham em comum era a negação aos códigos, convencionalismos e padrões da dança moderna, “que segundo eles obstruía a fruição do movimento puro” (SILVA, 2005, p.113).

Os processos de criação, nos anos sessenta, passaram a ter maior importância do que os produtos. As plateias passaram a se identificar com as movimentações simples e originais de cada bailarino no palco. Inserir nas apresentações os movimentos ordinários levou a maior proximidade com um público que se espelhava no que via. Entretanto, já nos anos 70 o produto final ganhou maior importância, configurando, então, duas linhas divergentes na dança pós-moderna: uma que se aproximava da dança moderna, com mais técnica; e outra que buscava um abstracionismo e maior teatralidade, trazendo de volta um expressionismo mais significativo e natural, espontâneo (SILVA, 2005). O surgimento dessas duas vertentes acabou por diminuir o grau de improvisação nos espetáculos.

Porém, foi em 1972 que o *Contact Improvisation* (improvisação de contato) surgiu pelas mãos de Steve Paxton. O contato entre os corpos dos intérpretes gerava movimentos com base em princípios como o peso e a fluência, além de aumentar a confiança e entrosamento entre os bailarinos participantes (SILVA, 2005). A prática de contato-improvisação é largamente utilizada também em aulas de dança contemporânea, tornando os grupos de intérpretes mais coesos em cena.

Também nesta época, segundo Eliana Rodrigues em seu livro “Dança e pós-modernidade” (2005), outra coreógrafa teve grande destaque: Meredith Monk. Segundo ela, a coreógrafa foi a primeira a utilizar a “interdisciplinaridade na performance cênica” (SILVA,

2005, p.117), além de ousar apresentar suas obras em espaços cênicos diferenciados, como ruas ou outros locais inusitados.

Essas duas vertentes da dança pós-moderna, uma que primava pelo tecnicismo e a outra pelo abstracionismo, continuaram e continuam a coexistir até hoje. Mas a interdisciplinaridade de Monk acabou por contagiar muitos coreógrafos, e marcou os anos 80, conhecidos como a era do *bricolage* (SILVA, 2005). Os coreógrafos se inspiravam na acrobacia, na mímica e no teatro, por exemplo, para basear e influenciar suas criações, trazendo para os espetáculos maior caráter de entretenimento, o que tinha sido quase refutado com a busca pelo abstracionismo e a primazia do subjetivismo. Com essa mistura de fontes artísticas diferentes, o produto final ganhou novamente enorme importância, e o novo passou a ser procurado constantemente. Os criadores buscavam a inovação, primeiramente.

Com financiamentos do “National Endowment for the Arts” (Doação Nacional para as Artes) na década de 80, a dança ganhou maior investimento, e muitos coreógrafos rumaram para outros caminhos. Alguns foram para a Broadway, outros para o cinema, e ainda houve aqueles que voltaram para suas raízes da dança moderna e revisitaram essas linhagens.

Os anos 80 foram marcados por uma maior liberalização moral e cultural, evidenciando o *Butoh*, caracterizado por uma forte “[...] reação ao materialismo e superficialidade da ocidentalização cultural do Japão.” (SILVA, 2005, p.120). A imagem corporal do bailarino é toda desconstruída, sendo degradada para expressar as angústias e os questionamentos do povo japonês. Esse tipo de movimentação busca uma ligação com o sensível, por meio da intelectualidade, da estética ou do subjetivismo. Como afirma o diretor de um grupo de *Butoh*, Ushio Amagatsu, “... o *Butoh* é mais uma tentativa de articular uma linguagem corporal do que de transmitir alguma ideia e visa proporcionar ao espectador uma viagem particular ao seu mundo interior.” (BALLOCHI, citado por SILVA, 2005, p. 121).

Foi também nessa década que a coreógrafa alemã Pina Bausch ganhou maior projeção. Com uma linha que misturava dança pós-moderna norte-americana com dança expressionista alemã, Bausch coordenava o “Wuppertal Tanztheater” na Alemanha. A coreógrafa assinou um repertório visando o lado psicológico humano, inserindo gestos cotidianos nos abstratos, fazendo representações simbólicas a partir de fatos reais. Repetição, fragmentação, livre associação de movimentos; ferramentas como essas podem ser constantemente percebidas em seus trabalhos, onde o movimento se torna secundário pois o maior foco está no psicologismo

que um gesto evidencia. “Bausch tem afirmado em entrevistas que seu interesse primário [...] é [...] naquilo que, vindo do interior do ser humano, movimenta o seu corpo.” (SILVA, 2005, p.124). Esse conceito está presente no processo de construção de suas obras. Para que houvesse a criação, ela orientava os bailarinos a buscarem, em si e em suas experiências de vida, ferramentas de composição de uma personagem. Somando-se a isso, a alemã levava para o palco diversos objetos que desconstruíam a ideia de cenário montado. Segundo SILVA (2005, p.125), eram peças tais como “[...] flores, pinheiros, terra, lixo e água.”. Pode-se afirmar que Pina desenvolveu um estilo próprio, que mistura dança e teatro, mas sem a narrativa lógica e pontuada da dança moderna.

Da mesma forma que Pina Bausch, outras coreógrafas pós-modernas agregaram à dança elementos do teatro, como Suzanne Linke e Johann Kresnic. A criadora Maguy Marin, participante do movimento *Danse Nouvelle* francês, priorizava uma narrativa com mais lógica e definição, tendo muitas vezes como base o escritor Beckett para influenciar seus trabalhos.

Essa tendência dramatúrgica não vingou nos EUA. Ao contrário do expressionismo e do *Butoh*, a preocupação dos coreógrafos era muito mais cinética (SILVA, 2005). Mas isso não significa que alguns criadores não tenham se aventurado na apropriação de elementos dramatúrgicos em suas obras. De uma forma ou de outra, a narrativa estava presente, desconstruída ou não, fosse por meio de uma ficção ou de uma biografia.

A década de 80 foi, sem dúvida, determinante para consolidar a dança pós-moderna no contexto cultural de pós-modernismo. Como afirma Eliana Rodrigues Silva:

A estética da abundância, a mistura do classicismo com o kitsch, o encontro da alta cultura com a cultura popular, do belo com o cotidiano, da abstração com a dramaticidade, do espetacular com a simplicidade, do virtuosismo com a emoção, a permissão para abordar temáticas oriundas de movimentos feministas, gays, étnicos, negros e multiculturais, a incorporação de outras artes e mesmo outras ciências constituíram um pastiche vigoroso na produção coreográfica. (2005, p.128)

Seguindo a tendência da década anterior, nos anos 90, a pluralidade foi o destaque. Tanto o *ballet*, como o *Butoh*, a dança moderna e a pós-moderna tiveram muitas produções e desenvolveram-se amplamente. Coreógrafos de diferentes tendências se uniam para criar, gerando espetáculos com vocabulários múltiplos. A dança se fundiu totalmente com o teatro. Este, se tornou mais performático e, a dança, mais narrada. Passou a ter uma função mais crítica, parecendo querer gerar “[...] movimentos, efeitos do teatro” (SILVA, 2005, p.129).

Seguindo essa tendência, o grupo DV8 (*deviate*- desviar) definia-se como pertencente ao Teatro Físico. O grupo tem trabalhos marcados pela reação dramatizada à crueldade e à violência do mundo contemporâneo, desviando o público do lugar-comum, gerando reações de diversos tipos. Os espetáculos instigam o espectador a reagirem de alguma forma, seja em relação à temática, à performance ou à função artística.

De acordo com SILVA (2005), a Bélgica passou a ser importante geradora de talentos na dança pós-moderna na década. Criadores como Alain Platel, Jean Claude Gallota e Meg Stuart foram para o país lançar novas tendências coreográficas. Apesar de trabalharem de forma distinta, todos refutavam a linearidade nas interpretações em cena, prezando pelo subliminar nas narrativas coreográficas. Eles criaram obras extremamente subjetivistas.

Na Europa, há também coreógrafos que abusam da tecnologia com a introdução da multimídia, como é o caso de Nacho Duato, que utiliza a combinação de vídeos, holografias, acrobacias e textos em cena.

O *ballet* clássico não resistiu às influências pós-modernas. Muitos coreógrafos são chamados para criar especialmente para grandes companhias (SILVA, 2005). Jiri Kilián foi convidado pelo Neederlands Dans Theater para compor obras que mesclam a técnica clássica com o abstracionismo da dança contemporânea. Isso consolida uma das tendências que a dança pós-moderna trouxe na década de 90: uma nova noção de corporalidade, misturando diferentes técnicas e gerando corpos com diversos vocabulários para a dança.

Pode-se dizer, com esse panorama geral, que a dança pós-moderna trouxe significativas mudanças na maneira como se lida com o corpo. Improvisações, introduções de gestos cotidianos em composições coreográficas, aceitação dos mais diferentes corpos e de milhares formas de se movimentar: a descoberta da infinidade de possibilidades, abstracionismo e subjetivismo em cena, somando-se à metáfora, gerando no público reações diversas. Além disso, houve ainda a inserção de crítica política e de novas representações da realidade nos espetáculos, a multiplicidade de vocabulário na dança, introduzindo o eclético nos temas, nos corpos, nos conceitos, nas técnicas. E, por fim, o respeito pelas limitações corporais e capacidades específicas de cada corpo. Todas essas características são corolários da dança pós-moderna (SILVA, 2005).

A multiplicidade corporal parece ser marca relevante na dança contemporânea. A sexualidade é tratada de forma clara, a despeito de toda a repressão ao sexo feminino (como

citado anteriormente, antigamente mulheres eram proibidas de dançar em espetáculos) e ao sexo como tema tabu. Isso pode ser explicado em função da própria característica da sociedade contemporânea. O liberalismo temático e comportamental contemporâneo reflete-se nas coreografias apresentadas. “A dança dos nossos dias [...] poderia ser classificada como aquela que aceita a estética da liberdade, sem contudo deixar de exigir intensa experimentação.” (SILVA, 2005, p.142)

Mesmo depois de mais de sessenta anos de desenvolvimento, ainda hoje persiste a discussão acerca do que é dança contemporânea. Este tema é complexo e reflete a necessidade de marcar objetivamente seus limites. Uma sociedade caracterizada pelo efêmero, por modificações constantes e abruptas, parece precisar demarcar um local de pertencimento. Esta discussão é infinita, uma vez que o principal não é apontar o que é a dança pós-moderna, mas como ela se dá e qual o tipo de processo que ela gera na sociedade.

A dança pós-moderna promoveu uma aproximação ainda mais evidente com a vida real, através de experimentações, da liberdade criativa e da criação de infinitas possibilidades. E os espectadores sentem isso de maneira muito particular e íntima. Como diz Eliana Rodrigues Silva: “A plateia faz as suas conexões porque vê potencialmente no palco uma representação da sua própria vida [...]: arte e vida interligadas.” (2005, p. 143).

2.5.2 A dança contemporânea no Rio de Janeiro

A difusão da dança contemporânea na cidade do Rio de Janeiro se deu, principalmente, nos últimos quarenta anos, por meio de festivais e apresentações de coreógrafos. Houve um movimento amplo de combinar manifestações artísticas para divulgação de trabalhos e das experimentações pós-modernas. As discussões teóricas também eram priorizadas (PAVLOVA, PEREIRA, 2001). A intenção dos criadores era traçar um novo percurso para a dança, que não fosse tecnicamente estabelecida, livre dos conceitos do *ballet* clássico.

[...] tentava banir qualquer vestígio do balé de sapatilhas intimamente ligado ao imaginário popular carioca desde a criação da companhia do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, nos anos 1930. Garantia também um olhar no futuro e uma linguagem coreográfica totalmente aberta a experimentações. (PAVLOVA, PEREIRA, 2001, p.133)

Em 1978, houve a primeira edição do evento “Ciclo de dança contemporânea”, no Teatro Cacilda Becker. O festival ocorreu por seis anos consecutivos. Com *workshops*,

debates e apresentações, teve a participação de criadores como Angel e Klauss Vianna, Victor Navarro e Ruth Rachou.

Em 1980, a mostra “Deixa eu dançar”, teve várias edições e abordava a então nova tendência da dança contemporânea, com a presença de uma nova geração de coreógrafos. Muitos deles continuam a fazer sucesso, como Regina Sauer (criadora da Cia. Nós da Dança), Rainer Viana, Lourdes Bastos, Regina Miranda (artista que foi fundamental para a popularização do gênero nos anos 90), Carlota Portella (dona de uma das maiores escolas de dança da cidade) e Caio Nunes (famoso, hoje em dia, por seus workshops de musicais e criações exclusivas para produções de televisão).

Outro festival de grande prestígio era o “Carlton Dance”, realizado no Theatro Municipal, e que levava para os palcos artistas renomados internacionais, como Pina Bausch e Merce Cunningham. Segundo Pavlova e Pereira (2005), os preços, contudo, eram muito altos, o que ia na contramão do objetivo de tornar o estilo amplamente conhecido.

A década seguinte foi o momento em que a dança pós-moderna se difundiu. No ano de 1990, alguns artistas se reuniram para realizar o “Galpão das Artes”, no Museu de Arte Moderna do Rio. Ao mesmo tempo, misturavam-se as artes plásticas, a música e a dança, contribuindo para uma experiência sensorial única (PAVLOVA, PEREIRA, 2001).

Com o sucesso do “Galpão”, Regina Miranda idealizou a realização do I e II “Fórum de Dança Contemporânea”, em 1990 e 1991, com debates e reflexões a cerca das questões que envolviam o cenário de dança. Em seguida, houve o “I Olhar Contemporâneo da Dança”, também em 1991, criado por iniciativa de Lia Rodrigues, João Saldanha e Alfredo Moreira.

Em 1992, ocorreu a primeira edição do que viria a ser o atual Panorama de Dança, principal festival do estilo pós-moderno da cidade. Conforme afirma PAVLOVA e PEREIRA (2001, p.143): “[...] o Panorama [...] serviu como uma das poucas vitrines daquilo que se produzia, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro.”. O “I Panorama de Dança Contemporânea” fez parte da mostra de música, a “RioArte Contemporânea”, que naquele ano receberia também espetáculos de dança. A maneira como se deu essa edição foi totalmente diferente da forma com que vem sendo produzido: a curadora Lia Rodrigues montou uma grade de programação por meio de telefonemas. Um a um, Lia convidava coreógrafos para participar do evento.

Embora feito às pressas, o festival foi um sucesso. Conforme afirma PAVLOVA e PEREIRA:

[...] com nenhum dinheiro mas muita força de vontade, terminava colhendo frutos. Durante o mês inteiro, as arquibancadas do Sérgio Porto ficaram lotadas, com uma plateia total de 1.600 pessoas, enquanto as companhias dividiram a bilheteria. Estava dada a largada. (PAVLOVA, PEREIRA, 2001, p.142)

Uma das principais características do Panorama são os baixos valores dos ingressos dos espetáculos. Essa medida foi adotada desde o início, a fim de democratizar o acesso da população à dança contemporânea.

Nos anos seguintes, o festival continuou a ocorrer, com um pequeno e gradativo aumento de verba pública (em 1992, não houve incentivo financeiro nenhum, por parte do governo, para a realização da mostra) (PAVLOVA, PEREIRA, 2001). Contudo, o evento foi ganhando cada vez mais credibilidade com o público, que aumentava também a cada edição. Aos poucos, companhias de outros estados e artistas estrangeiros passaram a se apresentar no festival.

A coreógrafa Deborah Colker estreou a primeira obra de sua companhia, em 1993, no Panorama, com trilha de Dado Villa-Lobos, Sérgio Mekler e Hermano Vianna. Posteriormente, o grupo se tornou conhecido e se caracteriza por uma movimentação virtuosa, uso de acrobacias e elementos cênicos diversos. A companhia foi convidada para dançar em muitos eventos da cidade, como foi o caso da abertura dos Jogos Pan-americanos, em 2007. Já Colker foi montar sequências coreográficas para um espetáculo inteiro do Cirque du Soleil, em 2009: “Ovo”, que, até 2015, ainda não havia sido apresentado no Brasil. Com esse trabalho, a criadora foi amplamente aclamada no exterior, como elogia o repórter Larry Rohter em matéria intitulada “For a brazilian coreographer, dance as an obstacle course”¹ (Para uma coreógrafa brasileira, dançar é como um percurso com obstáculos), do *The New York Times*, publicada em 21 de outubro de 2009 (tradução da autora): “Em um país em que quase todo

¹ Website: http://www.nytimes.com/2009/10/22/arts/dance/22colker.html?pagewanted=all&_r=0, acessado em 23 de abril de 2015.

mundo é um bailarino, ou ao menos aspira a ser um, Deborah Colker ainda se mantém em alta, tanto por sua versatilidade e como por sua relutância em ser rotulada”².

O Panorama de Dança ganhou maior relevância nos anos 2000. Atualmente, o evento engloba apresentações, mesas de discussões, workshops e mostras de vídeos. Novos artistas da dança pós-moderna de origem nacional e internacional ganham projeção por meio da mostra. Como afirma PEREIRA (2008):

O Panorama de Dança abrange apresentações de espetáculos, performances e *work-in-progress* nacionais e internacionais, além de atividades paralelas como *workshops*, debates e lançamento de livros. Iniciativas como a Mostra Novíssimos Coreógrafos, residências com criadores, diálogos (como o “Springdance Dialogues”, em 2002), projetos de intercâmbio, delineando uma política de festival que potencializou o surgimento de novos artistas e projetos na cena carioca e nacional. (PEREIRA, 2008)

Mas os subseqüentes aumentos nos financiamentos para a realização do evento não tiveram continuidade durante esses 23 anos. Em meados de 2004, a Secretaria Municipal de Cultura abandonou a parceria com o projeto, o que diminuiu em um terço a verba do custo total do festival. Entretanto, atualmente o Panorama conta com o patrocínio do governo estadual, do governo federal e da FUNARTE (PEREIRA, 2008).

Outro acontecimento significativo foi a mudança na direção artística, que perdeu Lia Rodrigues, em 2006, e Roberto Pereira, que morreu em 2009. A curadoria e a direção artística do Panorama cabem, atualmente, à Nayze Lopes, que também coordena o portal na internet Idança. Este site é de grande importância no que diz respeito à reflexão sobre a dança contemporânea, pois procura debater e explorar assuntos relevantes, com textos que abordam questões acerca de corpo, dança e movimento. É o principal portal de dança contemporânea nacional.

Até 2004 funcionou o Programa de Bolsas RioArte, que financiava artistas como Paulo Caldas e Esther Weitzman. Contudo, o valor financeiro das bolsas concedidas adotava uma classificação própria, distinguindo os contemplados entre “iniciante” e “notório saber” (PEREIRA, 2008). Paralelamente, havia a setorização das bolsas por áreas geográficas a fim de diminuir a concentração de incentivos financeiros para os artistas da zona sul.

² Tradução da autora. Trecho original: In a country where nearly everyone is a dancer, or at least aspires to be one, Deborah Colker still manages to stand out, both for her versatility and her unwillingness to be pigeonholed.

O Circuito Carioca de Dança também terminou em 2003. Coordenado por Thereza Rocha (antiga diretora da divisão de dança do RioArte), consistia em uma mostra do que a dança carioca estava produzindo, com palcos na Glória, no Carlos Gomes e na Leopoldina, nas lonas culturais. Inicialmente, teve a participação de 22 companhias, com um público de 9.600 pessoas. Já no ano seguinte, 20 grupos se apresentaram na zona oeste, expandindo a dança para outras regiões da cidade além da zona sul (PEREIRA, 2008).

Mais um programa de financiamento à dança contemporânea, o “RioArte de Subvenção à Dança Carioca”, teve início, em 1995, contemplando apenas três companhias: a Companhia de Dança Deborah Colker, a Companhia Regina Miranda de Atores e Bailarinos e a Companhia Carlota Portella – Vacilou Dançou. Quando chegou ao fim, em 2005, o programa subvencionava 13 companhias, como a Companhia de Dança Dani Lima e a Paula Nestorov Companhia. Apesar dos atrasos nas liberações das verbas, o montante para cada grupo auxiliava no pagamento de salas de ensaio, funcionários e bailarinos. PEREIRA (2008) explica a importância do financiamento para a produção em dança:

O Programa de Subvenção foi acompanhado por um boom de companhias criadas a partir da segunda metade da década de noventa. Além das companhias apoiadas, como a Dupla de Dança Ikswalsinats (surgida em 1995), Paula Nestorov Companhia (surgida em 1996), Ana Vitória Dança Contemporânea (surgida em 1996), Trupe do Passo (surgida em 1997), Companhia de Dança Dani Lima (surgida em 1997) e Esther Weitzman Companhia de Dança (surgida em 1999), [...]; os primeiros trabalhos de coreógrafos que depois teriam suas próprias companhias, como Alex Neoral (Focus Cia. de Dança) e Carlos Laerte (Laso Cia. de Dança); e criadores independentes como Paula Águas, Helena Vieira, Michel Groisman, Marcela Levi, Cláudia Müller, Denise Stutz, Verusya Correa, Cláudia Petrina, entre outros. Na mesma época, companhias como a de Lia Rodrigues e de Deborah Colker iniciaram expressivas carreiras internacionais. (PEREIRA, 2008)

Ao ser implantado, o “Programa de Bolsas RioArte” acabou com o “RioArte”, prometendo o relançamento do projeto com um formato “mais abrangente”, algo que não ocorreu até a data de conclusão deste trabalho.

Quanto ao “Dança em Trânsito”, surgido em 2002, e o “Centro Coreográfico da Cidade do RJ”, fundado em 2004, ambos continuam em plena atividade. O primeiro é um evento que promove apresentações de dança em centros urbanos, enquanto que o segundo é um grande pólo com amplas salas de ensaio, um teatro, auditório, biblioteca e até apartamentos para abrigar coreógrafos visitantes. O “Centro Coreográfico” é um importante

espaço para a dança contemporânea carioca, oferecendo, constantemente, cursos de dança e apresentações de companhias cariocas ou de outras cidades do país (PEREIRA, 2008). Atualmente, é dirigido pela coreógrafa Carmen Luz, que possui seu próprio grupo, a Companhia Étnica de Dança, com uma linguagem que mistura dança afro com pós-moderna.

Algo que se tornou comum em várias companhias no mundo todo, e não poderia ser diferente no Rio de Janeiro, é a apropriação da linguagem contemporânea em companhias de ballet clássico. Em 2004, por exemplo, o coreógrafo Roberto de Oliveira, da DeAnima Ballet Contemporâneo, foi convidado para coreografar o Corpo de Baile do Theatro Municipal em uma obra contemporânea de nome “Metafísica”. No mesmo ano, Rodrigo Neri, bailarino do Theatro, foi chamado para coreografar Alma Brasileira, obra contemporânea. Ainda, em 2009, a Companhia Brasileira de Ballet, fruto do Conservatório Brasileiro de Dança, dirigido por Jorge Teixeira, apresentou um repertório com linguagem pós-moderna: concebido por Mário Nascimento, “Todos os caminhos” estreou no Teatro Carlos Gomes e rendeu ao grupo uma turnê pela Europa.

Junto a essa mistura lingüística do *ballet* com a dança pós-moderna, também pode-se destacar o frequente convite de escolas de samba a coreógrafos contemporâneos para a criação das sequências das comissões de frente. Muitos bailarinos de companhias pós-modernas são coreógrafos do carnaval. Artistas como Alex Neoral e Regina Miranda comandaram comissões na festa carioca.

Com os incentivos fiscais e a efervescência da dança pós-moderna a partir dos anos 90, houve o surgimento de diversas companhias, bem como a ascensão de outras já existentes. A criadora Ana Vitória, por exemplo, possui inegável prestígio na cena contemporânea. Além dos trabalhos de sua companhia, Ana assinou coreografias de outros grupos, como da Companhia da UniverCidade, onde lecionou, e da Companhia de Ballet da Cidade de Niterói, da qual foi coreógrafa residente durante o ano de 2008, originando a obra “Tempos Líquidos”. Paula Águas, assim como Ana Vitória, tem em seu currículo espetáculos que ganharam destaque nesta década, como “Qual é a música?”, de 2002, e “Fábulas Dançadas de Leonardo Da Vinci”, de 2010. Tanto Ana Vitória, com “Cirandas e Cirandinhas”, de 2008, quanto Paula Águas, com este último espetáculo, aproximaram a dança contemporânea do público infantil.

A Stacatto Companhia de Dança, com direção de Paulo Caldas, e o Grupo Tápias, coordenado por Flávia e Giselle Tápias também são companhias de dança contemporânea

renomadas no cenário carioca, colecionando prêmios em seus históricos. O Grupo Tápias realiza anualmente o Festival Tápias, que reúne grupos convidados (no festival de 2010, por exemplo, apresentaram-se a Márcia Milhazes Dança Contemporânea, outra companhia de sucesso, e a Renato Vieira Cia. de Dança, igualmente bem-sucedida).

Outra companhia que vem ganhando destaque nos últimos anos é a Focus Cia. de Dança, de Alex Neoral. A companhia iniciou seus trabalhos no começo da década (PEREIRA, 2008). Alex Neoral, inclusive, fez parte da Cia Nós da Dança, de Regina Sauer, outra companhia que vem apresentando trabalhos com uma linguagem cada vez mais contemporânea.

Entre as companhias com muitas criações nesses 25 anos há a Esther Weitzman Companhia de Dança, coordenada pela própria Esther; a Lia Rodrigues Companhia de Dança, que criou, em 2007, o Centro de Artes da Maré, um projeto na comunidade Nova Holanda, no Rio de Janeiro; e a Arquitetura do Movimento, de Andrea Jabor, que teve seus últimos três trabalhos baseados no samba carioca.

Os exemplos citados não são os únicos; há muitas companhias de dança que tiveram destaque nos últimos anos. Os grupos destacados servem apenas para ilustrar, ao lado dos programas de incentivo do governo e os projetos de patrocínio de empresas privadas, que a dança contemporânea no Rio de Janeiro vem ganhando cada vez maior importância no cenário artístico.

Espaços como o Centro Coreográfico, o Espaço Cultural Sérgio Porto e a Caixa Cultural se transformam em palcos do fomento da dança. Nos últimos dez anos, a dança contemporânea tem deixado, de vez, o lugar do incomum, para se tornar arte de acesso a todos. Linguagem antes considerada distante, com a implementação de projetos como o Panorama de Dança houve uma maior aproximação da dança pós-moderna do público do Rio de Janeiro.

3. Mudanças no jornalismo cultural

Diversos autores observam, na atualidade, o esvaziamento no caráter cultural do jornalismo. A necessidade da publicidade para financiar as páginas dos cadernos de cultura; as massivas sugestões de pauta das assessorias de imprensa e a forte influência da disputa entre empresas jornalísticas (FARO, 2014) provocam transformações no jornalismo cultural, modificando seu conteúdo para se adaptar às exigências mercantilistas e distanciando-o do que seria importante para a difusão do conhecimento daquilo que se concebe como cultura. Conforme J. S. Faro afirma: “O Jornalismo Cultural é visto [...] como um território de exercício do poder econômico de seus promotores e de verdadeiros manipuladores da opinião dos críticos.” (FARO, 2014, p.135). A tudo isso, deve-se acrescentar as transformações decorrentes do avanço da tecnologia, que conduziu o jornalismo a um cenário de crise sem precedentes em sua história. A velocidade nas trocas informacionais, a cultura do compartilhamento, a possibilidade de produção incessante de conteúdo pelo público, entre diversas outras características, vêm reconfigurando o jornalismo contemporâneo.

SEGURA, COLIN & ALZAMORA (2008), assim como FARO (2014), apontam que essas mudanças tiveram início com o estabelecimento do liberalismo europeu, em fins do século XIX, e se consolidaram ao longo do século XX. A elas devem ser acrescentadas transformações marcantes do século XXI, em função das múltiplas transformações do jornalismo.

Ao longo do século XX a imprensa consolidou seu perfil empresarial e expandiu sua influência na sociedade por intermédio da cultura de massa, da qual era parte. Por outro lado, não deixou de divulgar as diversas manifestações culturais que surgiram ao longo do tempo, sem as quais não refletiria as transformações sociais necessárias para manter seu projeto expansionista. O jornalismo cultural, ele próprio um produto da cultura de massa, desenvolveu-se com base nessa perspectiva multiforme de cultura. (SEGURA, COLIN & ALZAMORA, 2008, p.72)

As múltiplas representações da cultura nos cadernos de jornais diários, dessa forma, incluem diversos formatos narrativos que vão desde as tirinhas das histórias em quadrinhos, as colunas de entretenimento (que discutem o cotidiano de artistas famosos do *showbizz*) até produtos cujo objetivo principal é o entretenimento, como os passatempos, as cruzadinhas e o

horóscopo. A incorporação de outras temáticas em suplementos culturais é justificada, também, pela absorção das transformações sociais no modo de fazer jornalismo.

Na maioria dos jornais, as variedades não chegam a ocupar muito espaço (entre 10 e 15% do total disponível) mas, ao que tudo indica, mantém uma tradição do jornalismo brasileiro que, herdado das revistas, hoje ocupa as páginas dos diários, como forma de manter o interesse de um determinado segmento de leitores do periódico, seguindo uma perspectiva de oferta de entretenimento ao leitor. (GADINI, 2006, p.239)

Essas novidades, contudo, são citadas por FARO (2014) como mecanismos que modificam a lógica interna do próprio jornalismo cultural, já que, na medida em que se apropriam de novas linguagens e novos temas, se distanciam, conseqüentemente, da maneira com que este vinha sendo feito:

[...] o que era antes espaço de atuação livre de vanguardas, de intelectuais e de críticos que marcavam sua presença nas páginas dos suplementos com interpretações de larga repercussão pública [...] agora não é mais que espaço de serviços voltado para o entretenimento. (FARO, 2014, p.33)

Assim, apesar de ter adquirido uma nova roupagem proporcionada por padrões impostos pela indústria cultural, o jornalismo cultural também deve ser visto a partir do contexto gerado por personagens inseridos na esfera midiática. Esses agentes são profissionais, intelectuais ou jornalistas que atuam de diversas formas na produção de conteúdo. FARO (2014, p. 37) alerta que deve ser observada “a reflexão sobre a produção estético-conceitual e política” publicada nas páginas dos jornais.

3.1 A popularização do caderno cultural no Brasil

Mesmo com uma vasta produção literária e com uma imprensa efervescente, o suplemento diário de cultura brasileiro só começou a ser editado nos anos 50. Embora o interesse por diversos povos, práticas e crenças tenha possibilitado a difusão do conceito de cultura na Europa por meio do jornalismo já no final do século XIX (SEGURA, COLIN & ALZAMORA, 2008), ele só se estabelece da mesma maneira no Brasil com a edição diária desses cadernos. O Jornal do Brasil, por exemplo, foi uma referência com a criação do lendário projeto do seu Caderno B, que além de falar de temáticas referentes à produção

artística e literária, era também diagramado de maneira criativa, tanto textual quanto visualmente³.

O jornalismo cultural refletiu, quase que imediatamente, as transformações geradas pela urbanização e pela indústria de bens culturais. Segundo SEGURA, COLIN & ALZAMORA (2008, p.74), “juntamente com os cafés, editoras e revistas literárias, permitiam a estruturação do campo cultural [...]”. A difusão da alta cultura se deu concomitantemente à popularização desses cadernos. Em um processo mútuo, ambos foram se difundindo: ora o costume de ler publicações em cafés e trazer à tona temas para discussão; ora a multiplicação de produções literárias à venda.

Um certo caráter aristocrático, contudo, esteve sempre presente nesse jornalismo. Portanto, observa-se uma apropriação limitada do conceito de cultura, quase sempre identificado à alta cultura. Intelectuais eram convidados a contribuir para os suplementos com textos analíticos e críticos, muitas vezes tratando somente de literatura. Com isso os jornais procuravam conferir prestígio às matérias, em detrimento, entretanto, dos profissionais das redações. Para SEGURA, COLIN & ALZAMORA (2008), a linguagem utilizada atingia um número restrito de leitores: “Atingiam-se, assim, circuitos privilegiados de leitores e colaboradores.” (p.74)

Nos anos 70, os jornalistas reivindicaram seu espaço nesses cadernos, criticando a linguagem evasiva e excessivamente culta dos escritores. A maior justificativa era que o jornal deveria ser mais acessível ao público de maneira geral, como ao leitor médio que, assim se supunha, era o maior consumidor dos periódicos.

SEGURA, COLIN & ALZAMORA (2008) também falam sobre esse embate entre intelectuais e jornalistas. Para os autores, essa tensão seria positiva, uma vez que agrega valor aos conteúdos abordados nos periódicos culturais, pois permite que visões diferentes sobre um mesmo assunto sejam exploradas:

A co-existência, em um espaço jornalístico, de textos especificamente literários, ensaios analíticos e textos informativos indica um território de tensão entre as funções de jornalista e especialista (TUBAU, 1982). [...] É

³ Sobre o Segundo Caderno do Jornal do Brasil cf. Vieira (2014). Itala Manduell Vieira. Caderno B: A construção do jornalismo cultural brasileiro”. Trabalho apresentado no III Encontro Regional Sudeste de História da Mídia, UFRJ, 2014.. www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/.../3o...a.../file

por intermédio dessa tensão, porém, que o jornalismo cultural se singulariza e se legitima socialmente. Uma das características do jornalismo cultural, segundo FARO (2006), seria abrigar a avaliação e análise da produção simbólica capaz de garantir aos periódicos a legitimidade interpretativa [...]. O segmento tangencia a esfera acadêmica, um universo geralmente formado por suplementos de jornais diários ou revistas especializadas, constituindo-se naquilo que o autor chama de ‘espaço público de produção intelectual’, produzindo uma ‘plataforma interpretadora’ sobre a cultura e o pensamento de uma época. (SEGURA, COLIN & ALZAMORA, 2008, p.71)

Na década de 80, o modo reflexivo será abandonado parcialmente para dar lugar a resenhas informativas, conferindo aos cadernos um tratamento mais comercial. Ao mesmo tempo, foi nessa época que o modelo de segundo caderno se expandiu.

Perceberam-se mudanças significativas no design gráfico, valorizando a imagem em composições mais leves e ousadas. A Ilustrada, suplemento cultural diário da Folha de S. Paulo, traduziu uma estratégia que tratava o mercado de bens culturais a partir de grandes audiências, internacionalização, serviço e mistura entre o erudito e o popular. (SEGURA, COLIN & ALZAMORA, 2008, p. 75)

A partir dos anos 80 e 90, entretanto, a crise financeira atingiu as redações, com diminuição do corpo de profissionais e mudanças nas estruturas dos suplementos culturais. Antes páginas de reflexão e opinião, passaram a ser, sobretudo, reprodutores de agendas culturais e televisivas, exercendo mais uma função de serviço do que de análise e discussão.

Essa mudança teve sérias consequências. Na visão de SEGURA, COLIN & ALZAMORA (2008) com a limitação dos conteúdos dos cadernos culturais, a função de popularização de um conhecimento sobre as artes de maneira geral foi sendo reduzida. “Muitas vezes, será apenas por meio daquele enunciado, daquela situação de leitura, que um sujeito terá acesso mínimo e parcial a uma determinada obra de arte ou a certas experiências artísticas.” (p. 73).

Para os autores, além do papel informativo jornalístico, a editoria de cultura possibilita a formação de um público leitor que pode opinar sobre aqueles assuntos, capacidade que ultrapassa barreiras basicamente noticiosas e alcança um efeito de catalisador de senso estético:

Dentro dos seus limites e historicamente ligado ao projeto iluminista de disseminação do saber, o jornalismo cultural contribui para a compreensão dos códigos artísticos, enfatizando a secular dimensão comunicativa do ato de criticar e interpretar. (SEGURA, COLIN & ALZAMORA, 2008, p.73)

Para FARO (2014), a área trata de questões que ultrapassam os limites noticiosos, no sentido que demonstram, de forma subliminar, temas sociais e históricos. O caráter interpretativo permite discussões que habitualmente fogem do âmbito da imprensa. A abordagem do jornalismo cultural deixa de ser simples enumeração de fatos para se tornar enunciativa de posições antropológicas e sensoriais:

[...] constitui-se em um território de práticas jornalísticas que tanto os signos, valores e procedimentos da cultura de massa quanto discursos que revelam tensões contra-hegemônicas características de conjunturas históricas específicas. É essa dupla dimensão, [...] que explicaria o Jornalismo Cultural como um gênero marcado por uma forte presença autoral, opinativa e analítica que extrapola a mera cobertura noticiosa, identificando-se com movimentos estético-conceituais e ideológicos que se situam fora do campo das atividades da imprensa. Daí a ideia central desta contribuição: o Jornalismo Cultural visto (também) como um espaço público da produção intelectual. (FARO, 2014, p.19)

O autor aponta que as notícias se encontram em lugar construído a partir dos sentidos presentes na produção cultural. Ele acredita que exista uma dualidade no fazer jornalístico quando se refere à cultura, dividida em reproduzir os conceitos da massa, assumindo um caráter mercantil; e a prática de uma discussão que vai de encontro ao senso comum, diferenciando-se dos procedimentos e discursos comumente vistos no meio jornalístico.

[...] de um lado, trata-se de uma instância da produção jornalística reiterativa dos signos da Cultura de massa, espaço em que se torna possível sua verificação como produto mercadológico e disseminador dos padrões da indústria cultural; de outro, como outra instância, a do trânsito de produção e reflexão contra-hegemônica, cuja identificação escapa à lógica linear das relações discursivas consagradas nos demais setores da produção jornalística e cuja incidência reflete os contextos político-ideológicos que cercam, em cada situação histórica, a prática dos profissionais de imprensa. (FARO, 2014, p.25)

De forma padronizada, os cadernos culturais publicados no Brasil se assemelham, segundo GADINI (2006), tanto no formato gráfico quanto em maneira de abordar o conteúdo. Ele ressalta que, no geral, os números de páginas variam de 6 a 12, no formato *standard*, enquanto que no tabloide, podem ser apresentados de 12 a 16 páginas. O autor diz que essa linearidade se estende às formas de abordagem dos conteúdos. Ele enumera essas características, que podem ser observadas na maioria dos impressos:

[...] os principais jornais impressos do país apresentam uma estrutura editorial formada basicamente por (1) matérias jornalísticas – notícia, reportagem, entrevistas diretas, além de eventuais breves notas; (2) crítica

cultural, que inclui, na maioria dos casos, espaço para um articulista por edição, com texto em forma de artigo, ensaio ou crônica, dependendo do diário; (3) coluna social; (4) serviço e roteiro, com sinopse de filmes em cartaz, endereço de salas, programação de teatro na cidade base, roteiros de museus, centros culturais, bares e demais espaços com atividades artísticas e culturais; (5) programação ou guia de TV, com destaque para filmes do dia, seriados em exibição e informações sobre atores de telenovela, geralmente nos canais da televisão aberta; e (6) variedades. (p.234)

GADINI (2006) afirma que, atualmente, de 50% a 70% dos cadernos diários tratam de assuntos locais ou regionais. A impressão é, normalmente, a cores.

Embora a importância do suplemento cultural seja observada por autores como FARO (2014) e GADINI (2004), SEGURA, COLIN & ALZAMORRA (2008) explicam que esse conceito pode ser visto de forma diferente por outros pesquisadores. Para eles, o caderno de cultura, atualmente, apenas acrescenta informação ao jornal, mas nem por isso se torna indispensável.

Segundo Santiago (2004, p. 163), o próprio nome indica as essências: ‘sem o suplemento, o todo [jornal] continua completo’. Para o autor, o suplemento é uma invenção do calendário burguês, um conteúdo para o tempo do lazer, o fim de semana, enquanto a notícia ocupa o leitor nos dias de trabalho. (SEGURA, COLIN & ALZAMORA, 2008, p.74)

O jornalismo cultural nos jornais diários, assim, foi se mimetizando e agregando valor de linearidade ao seu conteúdo, passando mecanicamente, sem uma análise mais aprofundada, a se referir a exposições, mostras, peças de teatro, produções cinematográficas, destacando quase sempre aquelas que se referem as chamadas celebridades. Portanto, o cunho interpretativo, a expansão de conhecimento, perdeu-se inteiramente, pelo menos nos chamados segundos cadernos dos jornais diários. Para Faro (2014), além disso, há que se considerar a atuação das assessorias de imprensa, em determinado momento, que em maior número e com mais ímpeto procuravam, primeiramente, emplacar assuntos de interesses empresariais. Por vezes, o fazer artístico ficava em segundo plano, reduzido ao *box* de crítica que, de vez em quando, aparecia nas páginas do jornal.

SEGURA, COLIN & ALZAMORA (2008) também citam o uso das assessorias como motivo pelo qual os temas acabam sendo tratados de forma superficial, colocando o repórter em uma posição confortável de redigir os textos cedidos pelas fontes. É preciso salientar que

essa tendência atinge todo o jornalismo, muito embora, no caso da editoria de cultura, o olhar diferenciado do indivíduo seja essencial para ditar o tom dos cadernos.

Ao contrário dos outros cadernos de um jornal, a editoria de Cultura tem liberdade para usar a crítica sem que a informação deixe de ser transmitida ao leitor. GADINI (2006) afirma que mesmo com as mudanças de perfil ocorridas nos últimos 30 anos, o aspecto interpretativo ainda persiste.

Com uma perspectiva de informação mais assumidamente interpretativa, as matérias publicadas nos cadernos culturais se aproximam, por um lado, das reportagens de revistas semanais e, por outro, da estrutura de análise cultural (crítica), sem desconsiderar o caráter da informação – na maioria dos casos com lead e a preocupação com atualidade e o gancho factual informativo – nem a lógica do serviço ao usuário/consumidor. (GADINI, 2006, p.235)

Os impasses que o jornalismo contemporâneo enfrentam são também sentidos nas páginas culturais. O jornalismo cultural parece ser, entre todas as editoriais, o que mais se recente da homogeneidade das coberturas.

A homogeneidade das coberturas contemporâneas e a repetição das manchetes inibem muitas vezes a possibilidade criativa do gênero. [...] Para dar conta de tantos produtos, as publicações acabam priorizando a agenda de lançamentos e os produtos mais bem situados do ponto de vista de público e divulgação, relegando a segundo plano a investigação e a pauta original. (SEGURA, COLIN & ALZAMORA, 2008, p.77)

3.2 Duas faces do jornalismo cultural

A partir de uma análise cujo foco era o jornalismo cultural dominante nos cadernos e revistas da imprensa de grande circulação, inseridas na chamada cultura de massa, J. S. Faro afirma, em relação a esse momento histórico específico, a coexistência duas esferas no jornalismo cultural: uma que o insere no mundo mercantil, absorvendo todas as modificações que ocorrem na sociedade; e outra que atende ao conceito estético e de reflexão filosófica característico da área (FARO, 2014). Mas, com as mudanças impostas pelas transformações estruturais oriundas das funções comerciais do jornalismo, com a emergência das novas possibilidades midiáticas em multiplataformas digitais, há cada vez um afastamento das características originais para que novas formas sejam assumidas.

Dessa forma, o meio funcionava por duas lógicas distintas, que paradoxalmente se opunham e se complementavam: “os signos e a materialidade econômica da cultura de massa e os discursos sustentados pelo criticismo contra-hegemônico.” (FARO, 2014, p.84). Aqui,

pode-se perceber que, embora distintos, esses conceitos operam simultaneamente. Ao mesmo tempo que - no caso da crítica - é oferecida ao leitor uma reflexão sobre a obra, é vendida uma posição que pode influenciá-lo na aquisição da mesma obra.

FARO (2014) mostra que essas características auxiliam na transmutação do modo de fazer jornalismo cultural, que então se adapta às exigências do público. Há a formação da percepção dos leitores, auxiliando-os na compreensão da arte por meio dos textos publicados. O autor salienta que, ao contrário de grande parte do jornalismo, o suplemento cultural tem a permissão – e a prerrogativa – de entrar no âmbito subjetivo e imprimir posições a cada pauta trabalhada. A partir disso, ele afirma:

[...] os [...] jornais trabalham com essa tripla operação: apresentam-se, deliberadamente, como polo intelectual, como polo comercial e como polo autônomo, na medida em que trabalham sua imagem pública como referências ideológicas, como empresas bem-sucedidas e como veículos independentes, três elementos constitutivos da própria história da imprensa. (FARO, 2014, p.90)

Ele lembra o fator performático que se agrega ao jornalismo, surgido a partir da prevalência de uma empresa em, simultaneamente, atender aos critérios mercantilistas e cumprir o compromisso que assume com a esfera pública. FARO (2014) ressalta a importância de avaliar o jornalismo cultural sob essa perspectiva, para que não seja assumida uma visão pessimista.

[...] interpretar as matérias do Jornalismo Cultural com base em protocolos de pesquisa que levem em conta, além de sua natureza tensionada por determinações econômicas e simbólicas da indústria cultural, demandas de perfil estético-conceitual e/ou ético-políticas geradas no campo intelectual, em especial pelo criticismo contra-hegemônico que emerge da produção acadêmica.[...] a configuração que suas pautas ganham em jornais, revistas, suplementos e publicações especializadas está associada, de forma inseparável, à marca performativa do discurso jornalístico, identificada menos por sua natureza propriamente linguística do que pelo conjunto de atributos associados ao prestígio autoral das matérias veiculadas. (FARO, 2014, p.99)

GADINI (2006) também acredita que essas mudanças se sustentam e são consequência do modo de produção da indústria cultural. Sendo assim, o jornalismo cultural deve encontrar a dosagem entre o caráter mercantilista e o caráter contra-hegemônico, de fruição intelectual para atender grande parte da demanda do público. Nem tão comercial; nem tão reflexivo; é

preciso achar um ponto em que esse equilíbrio exista sem que haja um embate entre essas posições.

[...] ao discutir o caráter da produção simbólica, considerando a própria especificidade e demanda do público-alvo, acaba por distanciar-se da lógica que [...] marca o núcleo básico do jornalismo diário. [...] Se a proximidade, em certos casos, pode restringir um alcance temático de uma pauta, a perspectiva universalizante da produção cultural parece complementar e até justificar a publicação de matérias que não se limitam à factualidade cotidiana. (GADINI, 2006, p.235)

A mesma demanda apontada por GADINI (2006) é indicada por FARO (2014) no sentido de que a fugacidade da vida contemporânea propiciou novos modos de ver o mundo e proporcionou novas formas do fazer jornalístico. A instabilidade do meio e a velocidade com que as informações perpassam o leitor também modificam a maneira com que ele recebe os conteúdos. A adaptação do jornalismo cultural é fundamental para que não haja uma defasagem – e para que possa ser lido por todo o público, ao invés de ser item preferencial de uma pequena parcela da população.

Cada vez mais, não é o jornalismo cultural não poderá se pautar sozinho, baseado em conceitos de sua origem; o leitor moldará os suplementos, trazendo-o para seu gosto e vontade.

[...] o gênero não cria padrões da sua audiência, mas é formatado por ela. Ou seja: a reverência [...] que o Jornalismo presta aos fatos noticiosos (aqueles em que a densidade do paradoxo é maior) decorre de uma demanda dos padrões culturais do público, conformados pelas características da modernidade tardia, isto é, o sentido inconstante da existência, o caráter efêmero das coisas da vida, dos pactos, de todo o universo sensível das estruturas de sentimentos e muito mais valores construídos paulatinamente nesta etapa da História pelo descentramento do indivíduo na esfera de sua autonomia, pelo caráter inconstante de estabilidade institucionais, pela fragilidade das referências ideológicas e por todo o conjunto de traços com os quais diversos autores definem esta etapa da Cultura contemporânea. (FARO, 2014, pg. 104)

3.3 Novas mídias e fazer jornalístico

As modificações acarretadas com o desenvolvimento das tecnologias afetaram tanto o ritmo de vida quanto a maneira com que o jornal é feito. Primeiramente, houve a difusão do computador e da internet, em fins do século XX. Atualmente, há a popularização dos smartphones, facilitando ainda mais a troca informacional. As notícias tem uma temporização

diferenciada: o novo pode se tornar descartável minutos depois. Para um periódico que é impresso diariamente manter seu público, torna-se necessário achar caminhos para sua sobrevivência. A crise do jornalismo é anunciada de forma contundente por muitos que se ocupam desse processo (DEUZE, 2006 e 2008).

Um dos fatores que ganharam ainda mais relevância com o advento da internet e, recentemente dos *smartphones*, foi o espaço oferecido para a propaganda. Com a facilidade de acesso à informação, o leitor de jornal busca na rede o que poderia encontrar no papel, e pode optar por se informar apenas pela internet. A publicidade amplia sua importância para pagar os custos na produção e distribuição dos impressos, continuando mantendo-se ainda mais como fonte de lucro para as empresas editoriais. Os cadernos sofreram ajustes gráficos e números de páginas foram alterados para dar conta desse processo; além de ser adequado, textualmente, para que *boxes* publicitários coubessem nas páginas.

GADINI (2006) explica que, em sua maioria, os grandes cadernos de conteúdo cultural nos jornais diários do país tem cerca de 60% do conteúdo reservado para variedades (tais como anúncios, passatempos ou sinopses televisivas), restando 40% para as matérias jornalísticas e críticas culturais.

As edições de sexta-feira, bem como as de sábado e domingo, possuem espaços reservados para as propagandas (GADINI, 2006). Como os finais de semana traduzem-se em período de descanso e lazer para a maior parte do público, são publicados anúncios de shows, cartazes de filmes, peças que estão em cartaz, entre outros. Isso também decorre da tradição na troca da programação cultural de uma cidade – geralmente, são aos fins de semana que mudam os horários dos filmes, os espetáculos e as apresentações musicais. Já durante a semana, essa relação entre notícias e publicidade é bem menor. Contudo, o número de páginas do suplemento cultural também diminui.

Nos outros dias da semana, a media de anúncio publicitário é relativamente pequena, garantindo aos editores um maior espaço para publicação de matérias jornalísticas, eventuais reportagens, entrevistas diretas ou críticas culturais. Esse espaço, na maioria dos dias da semana, pode ser estimado em torno de 30% do total do caderno. (GADINI, 2006, p.240)

Outra consequência que pode ser vista com a introdução de novas tecnologias é a modificação na maneira de se tratar os temas e de escolher o que será relevante para ser publicado. Em blogs e nas redes sociais, qualquer pessoa pode explorar um assunto e propagar

seu texto. Mas, o que diferencia o internauta e suas opiniões do jornalista e especialista cultural é justamente o olhar. Este torna-se indispensável para desenvolver pautas que interessem e prendam o leitor até o final da leitura. Conforme afirma FARO (2014, p.117-118):

[...] o dinamismo da rede, a agilidade que ela permite nas várias possibilidades de navegação e a adaptabilidade a esse padrão perseguida pelos próprios sites, blogs e portais através da condensação do texto, acabaram por colocar o Jornalismo Cultural em contradição com aqueles que seriam os fundamentos de sua existência e desenvolvimento, entre eles – além do problema relativo ao núcleo de sua autoria – o da extensão dos hábitos de leitura, mais do que os de sua intensidade. (FARO, 2014, p.117)

Para FARO (2014, p.137-138), com a internet, há o “retraimento do público em relação às referências da área cultural.” Dessa forma, os assuntos a serem abordados, mesmo que já tenham sido debatidos nas redes à extensão, devem ser analisados sob uma ótica singular, que caberá a cada linha editorial.

A internet altera, assim, a relevância da função mediadora dos jornalistas de cultura porque na rede qualquer um pode, eventualmente, emitir informações culturais relevantes. (...) Além da tensão já tradicional entre especialistas e jornalistas, o jornalismo cultural contemporâneo lida também com contribuições de amadores, ou seja, com informações culturais produzidas e compartilhadas na blogosfera e em redes sociais (ALZAMORRA, 2005). (SEGURA, COLIN & ALZAMORA, 2008, p.78)

O jornalismo cultural pode tirar proveito dessas mudanças, podendo se condensar em 140 caracteres (como no caso do *Twitter*) para atrair um público que prefere a rapidez e a informação sucinta ao invés de despender maior tempo lendo textos elaborados. Nota-se uma introdução dos conteúdos nas redes sociais, com as chamadas de matérias online nas linhas do tempo de notícias desses sites. A inserção do jornalismo cultural nesses meios auxilia na perpetuação do interesse e na popularização dos cadernos. É um processo de duas vias: o conteúdo na internet, muitas vezes exclusivo, atrai o público para uma fidelização e/ou mantém-no conectado 24 horas em suas páginas na rede. De uma maneira ou de outra, as empresas garantem o leitor fiel, seja como pagante do online – e aqui esse acesso também pode ser gratuito; seja como comprador do suplemento diário ou semanal.

FARO (2014) indica que novas tendências traduzem-se em novas leituras feitas pelo jornalismo cultural e na forma com que imprime seus conteúdos.

Essa ida em direção a outros universos comunicacionais encontra dois tipos de registro. Um deles, na área da propaganda comercial; outro, no território de uma radicalização do cotidiano, que o transforma em referência quase que obrigatória nos estudos de sociologia da cultura. (FARO, 2014, p.105)

SEGURA, COLIN & ALZAMORA (2008) tratam da importância dessa inserção no mundo online.

A emergência de novos formatos de informação cultural deriva da diversificação das mediações sociais na internet. Assim, quanto mais gente produz e consome informações culturais em formatos emergentes, mais relevantes se tornam esses formatos e as informações que por eles trafegam. (SEGURA, COLIN & ALZAMORA, 2008, p.78)

Uma tendência que surgiu com a transposição de temas para o meio digital é o uso de plataformas diferenciadas. Em uma mesma matéria, o leitor encontra vídeo e fotos sobre o assunto. Ele pode optar por apenas ver o vídeo, clicar nas galerias de imagens, ler o texto ou aproveitar todas as ferramentas usadas para fornecer-lhe a informação. O cruzamento entre as mídias favorece o interesse do público pelos temas e mantém a fidelização apontada anteriormente. Conforme aponta SEGURA, COLIN & ALZAMORA (2008, p.79): “[...] o jornalismo cultural contemporâneo, especialmente o webjornalismo cultural, incorpora, cada vez mais, aspectos de linguagem delineadores dos formatos emergentes de informação cultural.”

O jornal O Globo, por exemplo, oferece uma edição diária completamente digital, com conteúdo distinto do publicado no impresso. A tecnologia, nesse caso, é utilizada favoravelmente ao jornal: o visual arrojado e dinâmico com que possam ser lidas as matérias atrai o público. O momento em que novas edições são publicadas *online* também é direcionado para pessoas que se utilizam das novas tecnologias, como os *tablets* e os *smartphones*: as edições são sempre vespertinas. Assim, ao sair do trabalho, o leitor pode se informar por meio dos *gadgets* modernos.

Um ponto a ser observado é a diversificação na linguagem utilizada nesses cadernos. Para atrair o leitor, os assuntos devem ser tratados de maneira objetiva, mas, ao mesmo tempo, devem manter os olhares diferenciados característicos do jornalismo cultural. SEGURA, COLIN & ALZAMORA (2008, p.79) observam que essas modificações podem gerar consequências profundas no fazer jornalístico:

Os novos formatos interferem, assim, na linguagem e na configuração temática das editoriais de cultura, enquanto a linguagem e a abordagem editorial características do jornalismo cultural se tornam referências importantes para muitos formatos digitais que divulgam e comentam informações culturais. [...] À medida que o objeto do qual se ocupam as editoriais de cultura se coloca em processo contínuo de transformação, as diretrizes conceituais que conformam essas editoriais demandam algum grau de revisão, assim como a própria concepção de jornalismo cultural que norteia práticas jornalísticas midiáticas e hipermidiáticas.

Dessa forma, as diferentes abordagens dos temas devem despertar o interesse do público para aspectos conceituais relacionados a determinadas temáticas, garantindo, assim, o lugar a que sempre foi atribuído o jornalismo cultural. Como diz FARO (2014):

[...] reinterpretamos o mundo, inventamos o cotidiano a partir do aguçamento da sensibilidade que se transforma em território movediço de gestos, palavras, posturas subjetivas [...]. O cotidiano inventado é a desfaçatez e o atrevimento. [...] Essas manifestações [...] são [...] construídas em torno de experiências incorporadas no contato com o real e –mais uma vez – na sensibilidade que esse mesmo real desperta ou estimula. (FARO, 2014, p.107)

3.4 A crítica no jornalismo cultural

Dentre todas as modificações apresentadas, a crítica (análises de filmes, peças de teatro, exposições, apresentações de dança, lançamentos de livros, entre outros) talvez seja o campo que mais se altere devido a seu caráter interpretativo. Quanto à periodicidade de publicação, em média, é veiculada ao menos uma crítica por edição diária da maioria dos jornais (GADINI, 2006).

Em grande parte dos casos, há um rodízio entre os articulistas para a redação dos textos. No geral, os profissionais que escrevem as críticas conhecem o assunto a ser discutido que, embora possa ser retratado diferentemente em outros setores, é abordado de forma específica no caderno cultural. Os articulistas podem ter flexibilidade para escrever textos em vários jornais: Arnaldo Jabor, por exemplo, tem suas críticas replicadas, simultaneamente, no jornal O Globo, no Estado de São Paulo e no Diário do Nordeste.

A quantidade de caracteres varia entre 2 e 4 mil. Ocasionalmente, podem ter ilustrações, mas GADINI (2006, p.235) indica que “o caráter de comentário [...] parece ser o que mais se aproxima da caracterização desses textos”. Esse caráter é proporcionado pelo quesito interpretativo relacionado anteriormente.

Em todos os casos, a lógica da crítica cultural [...] gira em torno de uma apreciação, estética, considerando o ‘modo de dizer’ dos produtos e eventos culturais abordados jornalisticamente pelas matérias informativas, presentes no roteiro ou programação na forma de serviços de orientação ao leitor, dentre outras perspectivas.” (GADINI, 2006, p.236)

A crítica cultural expressa o subjetivo. Ao contrário de notícias sobre arte e cultura, nesses textos é possível, de fato, imprimir uma posição a cerca de um determinado assunto. O maior campo de liberdade do suplemento cultural reside na crítica: é ela quem dá voz à opinião e contribui para a formação estética do leitor. FARO (2014) reitera esse aspecto.

[...] o Jornalismo Cultural, para além de sua dimensão informativa e mercadológica, é também uma instância de categorias valorativas e históricas, negociadas entre os vários sujeitos que a produzem. A resenha, a crítica teatral, a crítica literária, a avaliação da filmografia, estão permanentemente formulando um olhar que extrapola o âmbito específico do fato motivador da pauta e do texto e se estende sobre a própria tensão decorrente da avaliação jornalística – ou da avaliação produzida para sua inserção no produto (o suplemento, a seção, a revista especializada). (FARO, 2014, p.27)

Além de meramente expor uma posição, a crítica tem valor fundamental no jornalismo cultural, já que permite a expressão sobre qualquer assunto a partir de uma perspectiva pessoal. Torna-se o principal meio de tradução do subjetivismo e sensorial no impresso.

A atividade da crítica e da reflexão transforma-se em plataforma de diversas gerações que encontraram na imprensa – e especificamente no Jornalismo Cultural – o suporte de disseminação de suas interpretações sobre o país, em boa parte dos casos transbordando para questões de ordem sociopolítica. (FARO, 2014, p. 38)

Contudo, esse processo, que a rigor deveria ocorrer de maneira mais livre, também encontra nas linhas editoriais um entrave. E pode sinalizar, como FARO (2014) esclarece, o esvaziamento que vem sendo atribuído ao jornalismo cultural,

[...] o ‘amadorismo’ da crítica que povoa os jornais e as injunções de ordem burocrática ou econômica que limitam a extensão das matérias têm contribuído para o distanciamento da ‘recepção especializada’, já que o leitor perde o padrão de comparabilidade entre as obras – uma vez que todas são tratadas na mesma linearidade simplificadora do limite máximo de toques. (FARO, 2014, p.128)

Em contrapartida, no contexto estudado de novas mídias, a crítica pode ser a chave fundamental para manter fiel um público que lê e dá opiniões diversas em comentários pela internet. Isso porque ela exprime, de forma clara, o olhar diferenciado que deve caracterizar o

jornalismo cultural. Em um sentido literal, críticas de qualidade sobre variados assuntos publicadas regularmente nos impressos podem auxiliar no processo de manutenção dos leitores, já que trazem os assuntos para perto do público. Esses textos tem o poder de aproximá-lo pois podem retratar exatamente suas visões (que podem ser discordantes, também, do que é lido). A identificação, nesse sentido, é facilitada e ocorre de imediato.

O público, por meio da crítica, lê o que sente e o que entende como interpretação de uma determinada obra ou manifestação cultural. Os textos podem assumir uma roupagem mais formal (e, desta vez, menos caracterizada por uma opinião própria e mais marcada pelo senso comum), ou podem indicar posições muito exclusivas de pensamento (podendo aumentar ou diminuir a aderência dos leitores dependendo da forma com que o assunto é abordado). Esse fator é mediado pelo jornalista que compõe os textos.

[...] o jornalista que trabalha com a crítica cultural não é um autor no sentido aristotélico do conceito – aquele que mimetiza uma realidade pré-existente, como pode ser visto o resultado do trabalho que é objeto da sua crítica ou a matéria-prima da própria literatura, mas um mediador performativo (ISER, in COSTA LIMA, 2011, p. 105) que se coloca entre o texto que analisa (qualquer que seja a sua natureza) e o leitor (a audiência) do veículo no qual ela se reproduz. Nessa tarefa, o jornalista recompõe a obra a partir de referência estético-conceituais e/ou estético-políticas com as quais se debruça sobre o objeto de sua análise.” (FARO, 2014, p.124)

A maior abrangência e diversificação dos temas é reflexo da implantação de novas mídias e de novas maneiras de se pensar o fazer jornalístico. Este também se coloca como ponto favorável no ganho de público para a crítica cultural.

[...] o espaço da crítica cultural ficou maior e percebe-se nisso uma nova dimensão política da presença física que das obras têm junto ao público, um alargamento que oferece possibilidades mais democráticas de apreciação das obras.” (FARO, 2014, p. 123)

4. Análise de matéria e críticas do Jornal O Globo do ano de 2014 sob a ótica do jornalismo cultural

O jornal O Globo é, na atualidade, um dos principais impressos do Rio de Janeiro. Direcionado para as classes A e B, tem publicação diária do seu suplemento cultural – o “Segundo Caderno”. Às sextas-feiras, há também o “Rio Show” e, aos domingos, o “Revista do Globo”. Como o “Segundo Caderno” é o suplemento cultural mais tradicional do jornal, ele será o foco desta pesquisa.

No “Segundo Caderno”, além das matérias, críticas e crônicas, são publicadas, diariamente, tirinhas de histórias em quadrinhos, horóscopo, sinopses de televisão e programação de cinemas. Segundo uma pesquisa⁴ encomendada pela organização, realizada pelo instituto Ipsos Marplan entre janeiro e dezembro de 2014, estima-se que o número de leitores do suplemento seja de, em média, 485.000 pessoas. De segunda a sábado, são impressos 189.326 exemplares. Já aos finais de semana, 227.044 exemplares são distribuídos no Grande Rio.

Em sua maioria, os leitores do caderno são da classe B (60% dos entrevistados). O público feminino ultrapassa o masculino na leitura – 53% das pessoas que responderam ao questionário são mulheres. A faixa etária que mais lê o suplemento é dos que possuem 60 anos (28% dos entrevistados); seguida por adultos de 30 a 39 anos (21% dos entrevistados) e de 40 a 49 anos (18% dos entrevistados). Mais da metade dos leitores tem o ensino superior completo (53% dos entrevistados) (ver anexos I, II, III e IV).

Em todas as publicações de 2014, quando procuradas com a palavra “dança”, há 2.083 páginas contendo o termo. Quando é adicionada a categoria cultura, dentro dos suplementos de Arte e Lazer no segmento de busca do acervo do jornal online, os registros dividem-se em 740 do “Segundo Caderno”, 292 do “Rio Show” e 23 do “Prosa e Verso”. Ao escolher somente a opção “Segundo Caderno”, o número passa para 402.

Desse quantitativo, em todo o ano de 2014, quando a palavra-chave “dança” foi procurada, foram encontradas apenas duas críticas da área (sendo uma delas referente a um espetáculo que também foi tema de matéria uma semana antes da publicação do texto crítico).

⁴ Disponível em <https://www.infoglobo.com.br/anuncie/ProdutosDetalhe.aspx?IdProduto=67>, acessado em 15 de maio de 2015.

Havia apenas uma matéria (esta citada, sobre “Pindorama”, de Lia Rodrigues), um perfil (última publicação do tema no ano, em agosto) e um *box* com quatro perguntas rápidas à criadora Maria Alice Poppe. A partir do dia 1º de setembro, por meio da ferramenta de pesquisa do acervo online, não foi encontrada nenhuma publicação sobre qualquer estilo de dança no caderno.

Ao refinar a busca, utilizando-se os termos “dança contemporânea” no critério “todas estas palavras”, o número de resultados diminuiu: foram 537 páginas digitalizadas no total. Escolhendo-se a editoria de Cultura e os suplementos de Arte e Lazer, foram encontrados 425 resultados. Desse todo, 331 estavam no “Segundo Caderno”, 88 no “Rio Show”, e seis no “Prosa e Verso”.

É relevante citar que, quando o buscador encontra páginas digitalizadas, ele se refere à página inteira do jornal, o que inclui também muitas programações de agenda nesses resultados. Ao escolher a opção matérias digitalizadas, a variedade caiu ainda mais: foram apresentados 75 registros. Quando a opção “Segundo Caderno” foi escolhida, o número ficou em 58. Nestes, também havia, entre matérias, notas e críticas, chamadas de matéria na capa do suplemento e textos que se relacionavam ao termo “contemporânea”, mas não necessariamente se tratavam de abordagens de dança – foi encontrada uma propaganda de um programa do canal a cabo “MultiShow”, o “Tudo pela audiência”, que não se relaciona com dança.

Na busca por registros que envolviam a dança contemporânea (usando-se essa palavra-chave), sendo matérias, críticas e análises (excluindo-se os indicativos de agenda), de fato, foram encontrados apenas quatro textos. Destes, um centra-se em um trabalho fotográfico que aborda a dança de maneira secundária (o foco são paisagens naturais). Dos outros três, dois falam sobre companhias estrangeiras – um sobre uma companhia que se apresentará na Alemanha, mas usou como inspiração a história da brasileira Estamira; e o outro é uma matéria, tratando do Festival O Boticário na Dança, que reúne artistas internacionais e nacionais. Todos os outros 54 registros encontrados compreendem agenda, críticas de teatro e chamadas de matérias.

Ocasionalmente, foi publicado um *box* de notícias de espetáculos e eventos mas sem nenhuma periodicidade fixa. Este se distingue da programação habitual de espetáculos (como o Rio Show, publicado em formato de agenda diariamente no “Segundo Caderno”). Chama-se

“Cena aberta”. Apenas uma edição em 2014 trouxe o *box* citando algo relacionado à dança contemporânea – mesmo assim, com caráter de agenda.

Por fim, se forem somados os resultados para as pesquisas usando-se os termos “dança” e “dança contemporânea”, em todo o ano de 2014, foram publicadas oito matérias (excluindo-se a sobre o ensaio fotográfico, já que o foco não era a dança). Foram três matérias, três críticas, um perfil e um mini-perfil. Destas, apenas quatro tratavam de companhias cariocas. As outras falavam de grupos estrangeiros.

Os textos que falam de obras cariocas são as três críticas, uma matéria e o mini-perfil. Para efeito de estudo, serão analisadas as três críticas e a matéria. Todas foram publicadas no período entre janeiro e março de 2014.

4.1 “Cia PeQuod acerta com novos olhares”

O primeiro registro sobre dança contemporânea de 2014 no “Segundo Caderno” do jornal O Globo é uma crítica sobre um espetáculo de bonecos manuseados por pessoas. “Cia Pequod acerta com novos olhares” foi publicada no dia 17 de janeiro e tem a assinatura de Adriana Pavlova (ver anexo V). O texto possui oito parágrafos e fala da obra “Peh quo deux”, apresentada no teatro Oi Futuro do Flamengo. No palco, os bonecos imitam as movimentações humanas com coreografias e cenas criadas por bailarinos. A cotação dessa apresentação foi “ótimo”.

Logo no primeiro parágrafo, a jornalista abre o texto falando que esse espetáculo é uma “ótima surpresa” (PAVLOVA, 2014) para iniciar a temporada anual de dança. Ela diz que a companhia, originalmente teatral (chama-se Cia PeQuod – Teatro de Animação), fez uma estreia bem-sucedida na área. Pavlova afirma que, por meio da colaboração de cinco coreógrafos, o grupo conseguiu aprimorar seu trabalho-chave, que consiste no estudo da movimentação de seres humanos.

Na segunda parte, ela explica que a principal referência criativa dos artistas para a concepção da obra foi “Seis propostas para o próximo milênio”, escrita por Ítalo Calvino. As propostas de leveza, rapidez, multiplicidade, exatidão e visibilidade são usadas como base para a dinâmica em cena. Na opinião da jornalista, a aplicação desses conceitos, simultaneamente, é plenamente benéfica para o desenrolar do espetáculo.

Nesse início, Pavlova traz informações fundamentais para se compreender o contexto da apresentação. Ela explica que o grupo, na realidade, não é de dança, e também fala da fonte principal de inspiração para a peça. Oferecer ao leitor esse enquadramento é indispensável para a crítica, pois, a partir desse conteúdo, ele pode compreender o texto – e a obra – como um todo.

Uma das características do jornalismo cultural, segundo Faro (2006), seria abrigar a avaliação e análise da produção simbólica capaz de garantir aos periódicos a legitimidade interpretativa [...]. O segmento tangencia a esfera acadêmica, um universo geralmente formado por suplementos de jornais diários ou revistas especializadas, constituindo-se naquilo que o autor chama de ‘espaço público de produção intelectual’, produzindo uma ‘plataforma interpretadora’ sobre a cultura e o pensamento de uma época. (SEGURA, COLIN & ALZAMORA, 2008, p.71)

No caso da crítica, essa legitimação acontece de forma ainda mais natural, uma vez que o jornalista tem a oportunidade de imprimir suas opiniões de maneira clara a cerca do tema. Fornecer os detalhes do embasamento da obra é necessário para que essa posição sobre o assunto esteja devidamente demarcada. Mas não é só isso. Quando produz esses juízos de valor, o jornalista na posição de crítico se constitui como um especialista e assim é portador de um capital simbólico indispensável para oferecer uma opinião. Não uma opinião qualquer, mas aquela que se produz a partir do conhecimento.

Cria-se, assim, critérios distintivos para o jornalista, que transfigurado de crítico assume papel mais relevante na esfera hierárquica do próprio jornalista. A crítica, como gênero, funciona como lócus de distinção para aquele que é capaz de fomentar sua opinião, com ares de profundidade, sobre um fato cultural.

Para SERELLE (2012), essa função de orientação está presente desde os primórdios de publicação dos textos críticos. O termo é originado do grego *krinein* (que significa julgar, decidir), e foi usado a partir de fins do século XVIII para o XIX, com a implantação do romantismo nas artes. Inicialmente, referia-se à apreciação das obras. Contudo, com o tempo ganhou outras conotações que se mantêm.

[...] a crítica moderna se estabeleceu, em geral, como farol orientador para o público, pois pretendia educar os gostos e nortear a opinião, e para o artista, notadamente aqueles mais jovens, que seriam guiados por valores e tendências estéticas. [...] situava a obra de arte em seu contexto, à luz de movimentos e artistas que a antecederam. (SERELLE, 2012, p.51)

Atualmente, entretanto, a crítica não se resume a mera influência do público. Com o advento da internet e o desenvolvimento das comunicações online, qualquer pessoa pode tecer sua opinião e exercer o papel de crítico. Contudo, a diferença consiste no processo em que esse texto se constrói e na forma como é apresentado para o leitor. Não somente ela apresenta e forma opinião, como também ela deve avaliar a inserção da obra na vivência do público. Tudo isso, a partir de um pretense embasamento conceitual que, a rigor, distingue o produtor da crítica, sendo, de certa forma, outorgado a ele esse papel de julgador. Isso, a partir de um capital social que é de natureza simbólica (BOURDIEU, 1989).

Dessa forma, a crítica percorre dois caminhos que, embora sejam diferentes, se complementam.

“A ideia moderna de crítica é, portanto, ao mesmo tempo [...] retrospectiva porque atenta às perspectivas históricas e tons genéricos, buscando as condições sociais, estéticas e psicológicas que motivaram a produção artística; prospectiva porque oferece um sentido, uma chave de leitura para sua compreensão. (SERELLE, 2012, p.52)

O terceiro parágrafo descreve a primeira cena em que uma faxineira limpa o chão com displicência e que esse cenário é retomado no meio e no fim do espetáculo. Concebido por Paula Nestorov, Pavlova acredita que esse fragmento, chamado “Peh quo deux”, por si só, enriquece a execução de movimento do grupo pelos bonecos. Ela também lamenta a ausência da artista nos palcos cariocas.

Percebe-se, quando há essa citação, que a pessoa que se propõe a ler a crítica deve ter algum conhecimento prévio do mundo da dança. Um leigo não compreende o que a jornalista quer dizer com esse lamento. Essa parece ser também uma prerrogativa da crítica: os leitores que buscam esse tipo de texto devem ter noção ou domínio do assunto para entendê-lo de forma ampla.

SERELLE (2012), ao comentar o desenvolvimento da crítica no jornalismo cultural ao longo dos tempos, destaca igualmente esse aspecto. O autor, por meio da crítica, procura desvendar para o leitor os significados e conceitos que envolvem as obras.

A ideia moderna de crítica passa a visar, com mais ênfase, o elemento estético [...] a noção da arte como objeto opaco, que não se revela de imediato [...]. O hermeneuta ou intérprete trabalha, portanto, rente à forma – a rede aparente de significantes da obra de arte – cavando, nela, o evento que motivou a criação. (SERELLE, 2012, p.52)

No quarto trecho, a jornalista afirma que o recorte seguinte, criado por Regina Miranda, modifica a dinâmica da peça. A “Visibilidade” retratada foi inspirada na estética de videogames, e introduz o uso de efeitos visuais tecnológicos com a projeção de vídeos em um telão. PAVLOVA (2014) pontua que esse momento fica exacerbado: “É puro teatro pós-dramático, no qual todos os elementos da cena brigam para chamar a atenção do espectador.” Entretanto, a jornalista também acredita que isso é um ponto positivo já que demonstra a capacidade da companhia de incluir múltiplas textualidades em cena.

Pela descrição da autora, esse é um dos momentos de maior entretenimento do espetáculo. A referência aos videogames é até vista de forma levemente desnecessária, já que Pavlova afirma que esse quadro pode ser exagerado. Entretanto, ela reconhece que isso agrega qualidade cênica ao grupo.

[...] o fato de o entretenimento colocar a diversão e o prazer como objetivos centrais não o isenta ideologicamente. Cabe ao crítico o exame dos valores ali propagados, na articulação entre forma e fundo, ainda que o texto não convide explicitamente a tal leitura. (SERELLE, 2012, p. 59)

O quinto parágrafo agrada mais a jornalista. “Exatidão” foi coreografado por Cristina Moura e, em uma nova mudança na dinâmica da apresentação, traz, na opinião de Pavlova, um *pas-de-deux* delicado entre um boneco gordinho e um outro criança. Ela associou a figura do primeiro boneco com os personagens de um espetáculo da francesa Maguy Marin. Novamente, o leitor que se depara com essa citação deve ter conhecimento prévio sobre o estilo e a obra da coreógrafa estrangeira.

No sexto e sétimo parágrafos, ela descreve, com detalhes, o restante dos quadros apresentados pela companhia. Pavlova fala da boa desenvoltura dos intérpretes (são citados nominalmente) ao manipular os bonecos e ao participarem sem esses itens. Ela ressalta que, mesmo tendo um trabalho ligado ao manejo dos bonecos, os artistas não deixam a desejar na qualidade técnica coreográfica quando aparecem de corpo inteiro em cena.

Essa crítica, no geral, cumpre o papel de explicar para o leitor como se desenrolou o espetáculo e justificar suas opiniões. Com todas as informações oferecidas, mesmo quem não assistiu à apresentação consegue entender e visualizar como de fato tudo ocorreu. Dessa forma, a narração também é um ponto importante na produção da crítica. Só assim é possível

manter a atenção do leitor. Além de expressar uma opinião, a crítica também auxilia a formar essa opinião no público, contribuindo para sua formação estético-cultural.

4.2 “Simbiose perfeita de dança e música”

O segundo registro do ano publicado sobre dança contemporânea no Segundo Caderno também é uma crítica, intitulada “Simbiose perfeita de dança e música”. Foi escrita também por Adriana Pavlova e publicada no dia 7 de fevereiro (ver anexo VI). Com cinco parágrafos, o texto discute o espetáculo “Terra incógnita”, apresentado no teatro do Espaço SESC de Copacabana. Trata-se de um solo com a bailarina Maria Alice Poppe (a mesma que foi protagonista do mini-perfil citado anteriormente). O outro protagonista é o músico Tato Taborda.

A crítica começa falando sobre a importância que o espaço tem para o fomento da dança no Rio. É ressaltado que, há dez anos, o local tem aberto constantemente as portas para abrigar espetáculos de dança contemporânea. A jornalista cita que o trabalho foi feito em conjunto entre os dois, e que o tema se originou de uma dissertação de mestrado de Maria Alice, “O corpo imaginado – em busca de uma cartografia do espaço interior, uma investigação sobre a imagem interna do movimento”. Essas primeiras informações, Pavlova destaca que foram retiradas do release sobre a obra, o que pode significar que a jornalista foi pautada por uma assessoria de imprensa (seja da bailarina, do músico ou do teatro). Dessa forma:

[...] as pautas da produção do Jornalismo Cultural só encontram lógica nos fundamentos do que ele aparenta ser: um prestador de serviços de pouca qualidade que oculta uma operação de natureza econômica. Nesse sentido, cadernos, secções e suplementos que noticiam e analisam os eventos classificados genericamente como ‘culturais’ não fazem mais que reproduzir uma mesma concepção do Jornalismo em geral, isto é, uma atividade marcadamente dominada por interesses empresariais que se impõem aos veículos por seu valor de mercado, empobrecendo a dimensão social da notícia. (FARO, 2014, p.17)

Isso não significa, necessariamente, que toda a crítica da jornalista esteja empobrecida; pelo contrário, é válido o uso de informações cedidas pela assessoria de imprensa, pois acrescentam informações factuais à matéria. Em alguns momentos, essa presença é

facilitadora para enriquecer os textos. O maior problema, entretanto, é que o assédio das empresas pode uniformizar os conteúdos.

Além disso, limitar-se a informação das assessorias pode levar o jornalista ao invés de buscar as fontes de notícia, ele acabar entrando em contato somente com o mediador (a assessoria) e não se aprofundar na temática (SEGURA, COLIN & ALZAMORA, 2008, p. 77). O jornalismo consiste justamente nesse esgotamento de ideias.

Após citar os dados do release, PAVLOVA (2014) comenta suas impressões a cerca do espetáculo. Ela se refere à obra como “experimentação”, que leva o espectador a uma imersão de 50 minutos (tempo de duração da apresentação). A jornalista indica que o equilíbrio entre as duas artes, sem que uma se sobressaia sobre a outra, é o ponto alto do espetáculo. Nessa questão, ela, subjetivamente, lembra um aspecto que pode ocorrer na dança: a coreografia se destacar muito mais do que a música, ou vice-versa, quando o som abafa a movimentação do bailarino. No caso de “Terra incógnita”, na opinião de Pavlova, isso não ocorre. E, para ela, isso é um mérito.

O caráter de experimentação apontado no início da análise é retomado ao fim do terceiro parágrafo, em que é destacada a construção, em cena, de coreografia e música. Para Pavlova, o espetáculo se desenha ao longo de sua execução, se desenvolvendo e tomando corpo no palco.

A questão do equilíbrio entre dança e música abordada pela jornalista é relevante na dança, muito embora ela não tenha explicado o que essa “experimentação” quer dizer. Quando Pavlova afirma que os dois artistas constroem a apresentação juntos, não fica claro para o leitor, quanto à movimentação e som, se eles estão improvisando (o que é pouco provável, pois ou a música ou a coreografia teria que ter alguma base – de certo que essa simbiose não seria nada perfeita se os dois chegassem ao palco e realmente fizessem improvisos simultaneamente), ou se a obra se constrói a medida que é apresentada (como um quebra-cabeças). Dessa forma, um entendedor de dança compreende que a opção mais provável é a segunda. Mesmo assim, para quem não assistiu ao espetáculo, isso soa um pouco vago.

Talvez essa dualidade pudesse ser solucionada por meio de uma entrevista com coreógrafa e músico. Ambos explicariam o processo de criação, e ficaria mais simples e objetivo para esclarecer isso para o leitor. A crítica deve ser escrita com base nas impressões do jornalista a cerca da obra; mas isso não significa que ele deva se manter alheio a todas as

informações que possa adquirir sobre o tema. Provavelmente, Pavlova não fez isso (como ela mesma cita, teve acesso ao release do espetáculo); mas uma entrevista com os artistas facilitaria na hora de explicar essa “experimentação” para o público.

O quarto trecho da crítica se destina a ressaltar o talento e a capacidade de Maria Alice Poppe de permanecer em evidência mesmo após mais de 20 anos de carreira. A jornalista afirma que a bailarina trabalhava na vanguarda da dança contemporânea carioca nos idos dos anos 1990, e, desde então, consegue manter o foco do público em suas obras. Ela também lembra o vasto currículo do músico – e o prestígio que ele mantém desde sempre. Novamente, o leitor deve ter algum conhecimento prévio do assunto.

O último parágrafo descreve, visualmente, o espetáculo. A autora fala do linóleo branco e de um emaranhado de fios pretos que estava no chão. No meio desse cenário, Poppe dançava ao som do violão de Tato. Ela diz que a música era feita ao vivo e entremeada por canções gravadas. Na opinião dela, o espetáculo teve a dinâmica ideal: “com diferentes fluxos e ritmos” (PAVLOVA, 2014). Ela finaliza a crítica dizendo que o bom resultado da obra abre possibilidades para mais parcerias futuras. A cotação do espetáculo (que indica se é ótimo, bom ou regular) é “bom”.

Talvez o que mais falte no texto seja o maior detalhamento (descritivo), a fim de situar o leitor que não assistiu à obra. Contraditoriamente, ela fez exatamente o contrário no texto anterior analisado – lá, ela informou pontos fundamentais para esse entendimento. A crítica pode e deve trazer o público para esse universo. Na tentativa de caracterizar o espetáculo, quanto mais informações, melhor será o desenho do quadro, ao mesmo tempo em que pode justificar a produção de opiniões a cerca da apresentação.

4.3 “Os novos mares de Lia Rodrigues”

Este texto é a única matéria encontrada que trata, exclusivamente, da dança contemporânea carioca publicada no Segundo Caderno em todo o ano de 2014. “Os novos mares de Lia Rodrigues” é assinado por Nani Rubin e foi publicado no dia 12 de março (ver anexo VII). É também o único, dentre os quatro textos analisados, que não foi escrito por Adriana Pavlova. O mais recente espetáculo da coreógrafa é apresentado na matéria,

“Pindorama”. A jornalista informa que a obra faz parte de uma tríade que começou em 2009 com “Pororoca”, e teve continuidade com “Piracema”.

No primeiro parágrafo, Rubin descreve uma cena marcante do espetáculo: no palco, um plástico transparente grande, com 20 metros de altura, e trezentas camisinhas cheias de água, por onde transitam os onze bailarinos nus. Ela afirma que esses elementos são utilizados de forma capciosa, para traduzir o ideal de coletividade e da importância da água por meio do impacto que a imagem causa no espectador. A jornalista explica que essa mesma linha de trabalho esteve presente nas duas obras anteriores da criadora, explorando, assim, os corpos e possibilidades dos intérpretes nas coreografias.

O segundo trecho transcreve trechos da entrevista feita por Rubin com Lia Rodrigues. Ela conta que todos os trabalhos se complementam tendo a água como fio condutor, sempre referindo-se ao trabalho coletivo de sua equipe.

Na terceira parte, Rubin fornece mais informações sobre o grupo e a tríade de apresentações: todos têm nomes indígenas e estrearam em Paris. Ela também pontua que a companhia criou o Centro de Artes da Maré, que oferece aulas de graça a 200 alunos.

Quando fala de como se inicia o espetáculo e das suas características, a jornalista cumpre o papel de discutir e levar para o leitor diferentes pontos de vista. Ela oferece essas primeiras informações para o público e, posteriormente, retoma-as, desenvolvendo e aprofundando o tema. Para FARO (2014), essa gradação também é um fator que auxilia na legitimação do jornalismo cultural.

Na segunda etapa do texto, no quarto parágrafo, a jornalista diz que a obra se divide em três partes, totalizando 80 minutos de espetáculo. Ela narra que, em um primeiro momento, uma bailarina se move sobre o plástico e, ao mesmo tempo, outras duas pessoas fazem-no vibrar em diferentes velocidades. Assim, inicialmente a visão se assemelha a marolas em uma cena tranquila, para passar a ser um maremoto e ganhar maior dinâmica. Rubin explica que, depois disso, cinco bailarinos repetem a encenação, e o plástico se move pelo espaço, formando figuras conhecidas do público - “como um Cristo, uma roda” (RUBIN, 2014); para culminar na explosão dos balões e na junção do grupo.

No momento em que Nina Rubin descreve as cenas (seja na abertura da matéria ou nesse parágrafo, em especial), ela se utiliza de alguns recursos da linguagem para explicar ao leitor o que é retratado, e de que forma ocorre esse retrato. O uso da metáfora, por exemplo,

para narrar a cena e também vincular o que é visto aos objetivos e propostas do trabalho. Assim, pela distinção textual as matérias da editoria de cultura cria um lugar de fala particularizado e se distingue, pelos modos narrativos, de outras editorias do periódico. Ao falar de cultura, há a presunção da distinção através de um texto que entremeia recursos literários com outros construídos historicamente como próprios da linguagem jornalística.

Segue-se uma declaração de Lia Rodrigues falando de como o trabalho é desenvolvido a partir de experimentações. Embora tudo pareça improvisado, ela explica que cada passo é construído previamente. Até porque, com as coreografias e movimentações, é necessário impedir que os bailarinos tenham alguma queda ou venham a se machucar.

A jornalista explica que o tema surgiu em abril de 2013, originado em uma performance da criadora baseada no livro “A descoberta do mundo”, de Clarice Lispector. Outra fala da coreógrafa ressalta a importância que a imagem de uma tartaruga arfante teve, dando partida para a representação de corpo que a companhia deveria fazer em cena. Conforme explica mais uma declaração de Lia Rodrigues, o saco fez esse papel e ainda somou o conceito aquático ao trabalho.

Rubin, ao dizer que os três trabalhos da autora estão interligados, apresentando ao público suas interseções; contar, brevemente, a história da companhia, e falar que a nova obra surge de uma performance solo da autora, acaba criando o que Segura, Colin & Alzamora acreditam ser recorrente no jornalismo cultural: a associação de obras e artistas para fornecer a eles um valor simbólico superior.

Há uma disposição do jornalismo cultural em afiançar artistas e obras notórias, apontando para o tratamento dos fatos sob a perspectiva de um sujeito. Tal critério é facilmente percebido na apresentação dos temas a partir dos criadores, uma clara centralidade na pessoa e na autoria. Torna-se difícil dissociar as obras de seus autores, uma espécie de legitimação [...]. (SEGURA, COLIN & ALZAMORA, 2008, p. 77)

Nos dois últimos parágrafos, Rubin pontua que, apesar das boas críticas feitas pelo jornal *Le Monde* na França logo na estreia, “algumas pessoas disseram a ela que acharam o espetáculo pessimista” (RUBIN, 2014). A matéria finaliza com uma última declaração da coreógrafa, dizendo que a obra não tem um só final e que isso depende muito da interpretação de cada um.

Embora o texto esteja bem escrito e fale de uma companhia de renome, sem dúvida que o que motivou sua publicação foi a estreia do espetáculo no Brasil. A regra não foi válida, contudo, para todas outras obras apresentadas por grupos famosos (como a Focus Cia de Dança, que também estreou trabalho inédito em 2014). É necessário reiterar que, em todo o ano, essa é a única matéria propriamente dita que foi publicada, sobre dança contemporânea, no “Segundo Caderno”. Talvez por um auxílio da assessoria de imprensa (ou por opção da própria editoria), apenas uma semana depois foi veiculada uma crítica da mesma apresentação.

Quais seriam as razões dessas ausências? A dança contemporânea, de fato, não é um tema de relevo no jornal O Globo. A necessidade de inclusão de um público multifacetado em tempos de crise do jornalismo que perde leitores a cada dia, pode figurar como uma espécie de explicação. Mas a linha editorial do veículo não é o único motivo. A inclusão de temáticas variadas, de interpretações aprofundadas não parece ser o caminho adotado pelo jornalismo diário, embora talvez esse seja o caminho mais eficaz para driblar a crise no qual está imerso.

Para Muniz Sodré (2011), no novo cenário marcado pela crise, o jornalista, em um ambiente caracterizado pela saturação inclusive de opiniões, deve apostar na sua capacidade de complementação e aprofundamento da informação.

A comunicação, do ponto de vista cognitivo, é uma filosofia pública aplicada. O jornalista não está distante disso. Ele deve ser um publicista. E não ser mais um profissional formado como o antigo jornalista, quando as escolas, para ensinar o ofício, compravam todo aquele equipamento e ensinavam o estudante a fazer lead, a matéria... Isso também é útil. Mas não define o jornalismo. Ou ele é uma intervenção na cena pública contemporânea, na reconstituição dos fatos, ou então não é nada. Ou vai ficar submerso pela internet. (SODRÉ, 2011)

4.4 “Nus no mundo”

O último texto analisado que aborda a dança contemporânea, encontrado no buscador online em todo o ano de 2014, foi veiculado uma semana após o penúltimo, já que falam do mesmo espetáculo. “Nus no mundo” é uma crítica, também assinada por Adriana Pavlova, publicada no dia 20 de março (ver anexo VIII). Dividido em seis parágrafos, o texto propõe um olhar sobre a obra “Pindorama”, de Lia Rodrigues. A apresentação, realizada no Centro de Artes da Maré (local de criação da companhia), foi avaliada como “ótimo” em sua cotação.

No primeiro trecho, a autora salienta que o espetáculo é uma alternativa para sair do eixo centro-zona sul (já que grande parte dos trabalhos fica em cartaz nos teatros dessas regiões). Ela explica que a escolha do lugar é cheia de simbolismos, que, segundo Pavlova (2014), remetem ao conceito do filósofo francês Jacques Rancière.

Novamente, vê-se que o leitor, além de ter prévio conhecimento da dança, também deve ter certa noção de filosofia. Na visão dela, a escolha de um local alternativo para a apresentação se assemelha à “ideia de uma nova partilha do sensível entre artista e público” (PAVLOVA, 2014). Para que o público possa compreender o que ela quer dizer com isso, deve conhecer a obra do teórico. A jornalista poderia citar o filósofo, se fizesse uma indicação mais clara de que tipo de comparação é essa, e de que ponto em específico – do conceito – ela fala. Conforme afirma Serelle (2012, p. 54): “A questão da qualidade da crítica [...] valoriza mais o direito à expressão da impressão daquele que interage com o produto cultural do que o espaço demarcado por um olhar cultivado e especializado cuja avaliação obedece a critérios históricos”.

No segundo parágrafo, o lugar onde o trabalho foi apresentado é descrito com detalhes: um galpão com chão repleto de imperfeições e sem isolamento acústico, o que possibilita uma interferência contínua dos sons externos (como conversas e barulhos de fogos de artifício). Para Pavlova, esse cenário se enquadra perfeitamente no desenrolar de “Pindorama”.

Esse olhar sobre a obra se faz estritamente necessário quando o crítico (assim como o público) pode perceber que não somente os bailarinos constroem o espetáculo, mas o meio em que ele se insere também faz parte. Nesse ponto, a jornalista acerta em salientar, logo no segundo trecho de seu texto, que o ambiente do galpão se transforma em um item a mais na apresentação, mesmo com seus defeitos (falta de isolamento de som e chão com imperfeições são impensáveis em boa parte das obras). A capacidade de mensurar a extensão da criação de Lia Rodrigues é fundamental para fazer da crítica um texto diferente entre os outros da categoria. Esse é o papel do jornalista que se propõe a analisar uma obra e publicar sua impressão para o público.

“A reivindicação nesse texto não é, portanto, a da autoridade do crítico, mas da expressão democrática de um gosto contra a imposição de um clássico consensual.” (SERELLE, 2012, p.55), o que seria, portanto, escrever somente a opinião própria sobre o espetáculo e não analisar o cenário como um todo. O contexto em que a obra se apresenta é

importante para auxiliar os leitores a compreenderem seus significados. Adriana Pavlova consegue expandir a qualidade de sua crítica quando desvenda, para o público, as características desse galpão.

No terceiro parágrafo, a autora aborda os temas retratados no espetáculo e informa que ele é o último de uma trilogia iniciada em 2009. Afirma ainda que a água e a coletividade são metáforas para a coreógrafa (que concebeu a obra com o auxílio dos bailarinos-intérpretes) abordar questões humanas: “dos encontros e desencontros, das mazelas e fragilidades humanas, do estar no mundo, da luta pela sobrevivência que pode nos transformar em bichos” (PAVLOVA, 2014). Essas informações são cruciais para que a mensagem principal possa ser apreendida por um leitor que não esteve presente na plateia de “Pindorama”.

A jornalista explica as reações que teve com a exposição desses conceitos, que acabaram gerando confusão de emoções durante os 80 minutos de apresentação. O descritivismo enumerativo das reações aproxima o público tanto da obra quanto do texto de Pavlova (neste momento, ela utiliza termos mais coloquiais, definindo o espetáculo como “de tirar o fôlego”). Essa aproximação é importante para que haja identificação entre o leitor e a crítica, e entre o leitor e a obra que ele viu (ou que não assistiu, instigando-o, assim, a ir vê-la).

Entretanto, pela segunda vez, o mesmo espetáculo é alvo de uma matéria no jornal. Em todo o ano de 2014, foram pouquíssimos os registros encontrados na busca do acervo; contudo, seguidamente a mesma obra foi abordada.

Entre as matérias diversas publicadas pelos suplementos culturais, aquelas em torno das quais a especialidade de jornalistas e colaboradores aparece como crítica surgem como indicativos que, para o leitor, adquirem perfil determinante. [...] o jornalista (ou o colaborador) trabalha com referenciais decisivos para as escolhas do público, de tal forma que a crítica induz ao consumo da obra ou não, evidenciando-se, dessa maneira, o núcleo performativo da matéria jornalística. (SEGURA, COLIN & ALZAMORA, 2008, p. 89)

No quarto trecho, inicia-se a descrição das cenas (Nina Rubin também fez isso em sua matéria, uma semana antes da publicação desta crítica). Da mesma forma que fez a outra jornalista, Pavlova elogia a maneira com que os intérpretes lidam com os objetos cênicos (o plástico gigante e a água). Para ela, a forma com que os bailarinos interagem com os elementos representa as mensagens instigantes que o trabalho se propõe a expressar. Mesmo com uma dinâmica intensa, a qualidade técnica do grupo se destaca nessa interação.

Na penúltima parte, fala do restante do espetáculo (e do bom desempenho da companhia em retratar os conflitos, desta vez sem o auxílio do plástico). Pavlova associa “Pindorama” a um outro trabalho da coreógrafa, dos anos 2000. Nessa referência, a jornalista explica porque faz a associação. Neste ponto, fala de imprevisibilidade na movimentação e da presença de um certo viés político. Então, com uma linguagem mais direta, a justificativa apresentada por Pavlova se torna mais clara: o público, mesmo que não conheça o espetáculo antigo a que se refere, consegue compreender, depois da enumeração de tantos detalhes sobre a obra atual, o porquê dessa associação.

Essas relações se repetem no último trecho da crítica, onde a jornalista ressalta a nudez que deu corpo ao título e a angústia que o público sente ao ver as cenas, marcadas por uma respiração arfante dos bailarinos.

A crítica também exerce o papel de retratar e transmitir ao leitor as sensações e experiências proporcionadas pelo espetáculo. Pavlova soube dosar a subjetividade com os detalhes objetivos para que fosse possível, ao público, visualizar do que trata e como se desenrola a obra avaliada.

O maior pesar é que, dentre todos os espetáculos apresentados em 2014 no Rio de Janeiro, essa crítica tenha sido escrita para um trabalho que havia sido abordado anteriormente. Não que isso fosse um problema, pelo contrário; se a obra ganhou esses diferentes focos, é mérito da coreógrafa e da companhia. Mas por todo o ano, as abordagens sobre dança contemporânea carioca foram extremamente escassas.

Isso leva à reflexão sobre outras razões para essa repetição temática.

[...] é preciso considerar essas manifestações também como produtos do mercado [...] e examinar as relações [...] presentes, por exemplo, nas estratégias transmidiáticas [...], na exploração à exaustão de determinados modismos [...], nas projeções de público. (SERELLE, 2012, p.60)

5. Considerações Finais

Apesar de ser uma corrente que se desenvolve amplamente no Brasil há mais de 25 anos, a dança contemporânea parece ainda não ter espaço suficiente na mídia. O “Segundo Caderno” é um dos principais suplementos de cultura do país, e o mais relevante do tipo que é veiculado no Rio de Janeiro. Entretanto, apenas oito registros, entre matérias, críticas e perfis, foram feitos a cerca do tema durante todo o ano de 2014. É preciso apontar possíveis causas para isso.

A dança não é muito recorrente nos cadernos de cultura. Poucas são as vezes em que o assunto é explorado nos jornais de grande circulação (se é que esse termo ainda pode ser utilizado, com a tendência cada vez maior de informatização e compartilhamento da informação). Quando é explorado, contudo, comumente se torna uma discussão sobre danças de grande apelo popular (como o samba ou o *funk*) ou sobre o *ballet* clássico. Dessa forma, dos raros registros que são feitos sobre dança no geral, a grande maioria se resume a nichos do meio (que, supõe-se, são de maior conhecimento do leitor). Em contrapartida, a falta de matérias e críticas que abordem a dança contemporânea pode aumentar a distância com um público em potencial.

Explorar assuntos nos jornais é também um meio de divulgação e veiculação daquela arte em específico. Não à toa, o próprio “Segundo Caderno” tem blocos fixos sobre música e cinema. O mesmo não ocorre com a dança. A falta de espaço para o tema limita a popularização da arte, que se reduz, no jornal, a um retrato clássico ou extremamente característico da cultura carioca.

Negligentemente, as editorias excluem o resto dos leitores que assiste e se interessa por dança contemporânea, *street dance* ou dança de salão, por exemplo. O público de dança é carente de uma publicação ou de registros sólidos sobre o assunto (não há, no meio impresso, revistas ou periódicos regulares que façam um recorte jornalístico; há uma parcela de publicações que possuem mais propagandas do que matérias e não têm ampla veiculação). Dessa forma, atender a essas necessidades talvez agregaria mais consumidores ao jornal O Globo (que estariam dispostos a ler e ver o retrato do mundo de dança que vivem/apreciam).

Há, também, um público que cresce substancialmente com a difusão das novas mídias e a cultura do compartilhamento. Cada vez mais, a dança contemporânea é vista e revisitada de diversas formas, com linguagens distintas (há casos bem-sucedidos de companhias de *street dance*, por exemplo, que se utilizam dessa nova roupagem para atualizar suas linguagens – como o Grupo de Rua, de Bruno Beltrão). A partir disso, vai deixando de ser vista como estilo complicado, abstrato e inalcançável para se tornar algo a que se propõe: codificações ilimitadas e de fácil acesso por todos. A proposta é, no geral, falar direto ao sensorial e íntimo de cada ser humano; o que multiplica as possibilidades de ser vivenciada por diferentes corpos e mentes.

No caso da dança contemporânea, em específico, discussões sobre espetáculos, trabalhos, intervenções, propostas e linhas coreográficas serão produtivas para a expansão da arte, uma vez que está muito ligada a teoria e subjetivismos. A reprodução de opiniões, comentários e impressões sobre obras de dança contemporânea também são de suma importância para o meio, arraigado em gerar efeitos e sensações diversas nos espectadores. Sendo assim, levar o tema para o jornalismo é rentável para o jornal e igualmente benéfico para o grande público.

Ocorre, no “Segundo Caderno” em específico, que os assuntos tratados são de certa forma direcionados para a elite (vê-se que a maior parte dos leitores se encontra na classe B). Talvez daí seja decorrente o costume de abordar o *ballet* clássico e, pontualmente, tratar de outros estilos, uma vez que, entre a classe B e A, o *ballet* é extremamente conhecido e valorizado.

Além da rara discussão do tema, observa-se que, dos quatro registros analisados, três eram críticas. O costume de compartilhar e divulgar a opinião própria *online*, por redes sociais, coloca o crítico e o jornalista em outra posição. Hoje, todos podem ocupar, mesmo que por alguns caracteres, esses papéis. A internet permite que qualquer um faça as vezes de repórter e reproduza a informação. Possivelmente em virtude disso, há a necessidade de publicar críticas que mostrem as características que as distinguem da opinião veiculada online. É uma forma de legitimar o jornalismo cultural, uma vez que, para um profissional criticar um espetáculo de dança, ele deve ter amplo conhecimento do assunto (Ana Pavlova, além de crítica do O Globo, tem publicações de sua autoria a cerca do tema). É preciso que haja essa especialização do profissional para que a crítica seja embasada e tenha fundamento. Ele vai

oferecer aos leitores uma posição distinta e um olhar mais atento a mínimos detalhes, bem como ao conjunto da obra e suas justificativas. O crítico também auxilia o público a pensar e opinar sobre a obra. Com a cultura do compartilhamento, é provável que seja cada vez mais indispensável que a crítica esteja presente; legitimando, dessa forma, o jornalismo cultural, pois, com a qualificação do profissional, a crítica apresenta um posicionamento abrangente e profundo do espetáculo.

A situação se repete no caso da matéria, sendo que esta não deve oferecer posicionamentos e julgamentos sobre o tema abordado. A matéria deve descrever e ser clara para que o leitor compreenda as vicissitudes da obra, e possa vir a aguçar um desejo de procura. Acima de tudo, deve informar e ser completa. Enquanto que a crítica instiga e gera reflexão, a matéria deve agregar conhecimento ao leitor, no sentido de que ele entenda o espetáculo/ companhia/ artista. Em contrapartida, também enfrenta o mesmo problema relacionado ao mundo online: a informação pode ser replicada de qualquer maneira. Tanto a matéria quanto a crítica, então, legitimam o espaço que o jornalismo cultural ocupa.

Embora seja preciso demarcar que lugar é esse onde se insere o jornalismo cultural, é também de suma importância que se adeque e se molde a novas mídias e costumes. E, da mesma forma, deve ocorrer com a dança contemporânea para auxiliar em um processo de popularização e divulgação dos trabalhos. As organizações jornalísticas devem se aproveitar do uso das redes sociais para replicar e criar novas formas representacionais dos conteúdos de dança. A vantagem, no caso, está em poder integrar som, vídeo, texto e foto em um registro só (nos casos do online), agregando valor ao contexto teórico das obras e à execução de movimentos em cena. Tanto no meio virtual como no impresso, a editoria deve utilizar uma linguagem que esteja conectada às tendências da internet e que atraia o grande público. Na questão gráfica, a apresentação de matérias e críticas pode ser tradicional, mas também pode adquirir uma roupagem moderna e dinâmica, com mais imagens (de caráter intertextual), por exemplo. O impresso poderia se utilizar da repercussão de um espetáculo nas redes sociais para pautar suas edições, dando espaço a novos criadores e realizando especiais sobre estilos que fazem sucesso entre os leitores.

Além de atrair o público cativo da dança contemporânea, o jornal também pode torná-la ponto de interesse para os outros leitores do caderno cultural. A abordagem dos temas é fundamental para isso. O uso de textos mais simples e descritivos, com qualidade, modificará

a leitura dos espetáculos, podendo incentivar um público latente a se tornar ávido consumidor de obras e publicações sobre dança.

A dança contemporânea está mais ligada ao cotidiano e ao sensorial, o que a torna mais democrática do que o *ballet* clássico, por exemplo. As questões de gosto e opiniões são fundamentais no processo de construção contemporâneo, que se transforma de acordo com essas repercussões. É instigante, reflexivo, profundo e, ao mesmo tempo, simplório em suas representações. O mesmo ocorre com o jornalismo cultural, onde as posições, as adjetivações e as caracterizações se tornam mais importantes do que a pretensa imparcialidade das outras editorias. No caderno de cultura, a arte abre espaço para a criatividade. Os modos de ver o mundo ganham destaque por meio dos espetáculos, livros e exposições.

Na atualidade, em que compartilhar a informação e a posição que o homem ocupa na sociedade é prerrogativa para que esteja inserido na nova realidade virtual, o jornalismo cultural deve se apropriar desses mecanismos e desenvolver uma comunicação que, com a especialização de profissionais, agregue conhecimento e leitores aos suplementos. Isso também significa abrir o leque de abordagens e temáticas, multiplicando-se em essência para garantir o lugar cativo da editoria nos costumes diários dos brasileiros.

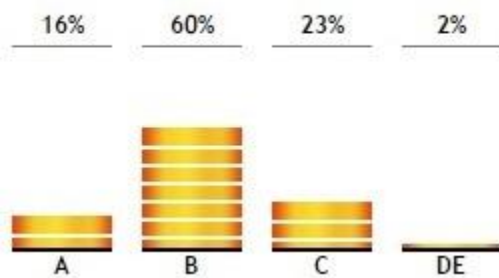
6. Referências bibliográficas

- ALZAMORA, G., SEGURA, A. e GOLIN, Cida. O que é jornalismo cultural. IN *Mapeamento do Ensino de Jornalismo Cultural no Brasil em 2008*. São Paulo: Itaú Cultural, 2009, p. 70-80.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- DEUZE, Marc. Understanding Journalism as Newswork: How it changes, and how it remains the same. IN *Westminster Papers in Communication and Culture*: 2008, vol.5, p. 04-23.
- _____. O jornalismo e os novos meios de comunicação social. IN *Comunicação e Sociedade*, vol. 9, 2006, p. 15-37.
- FARO, J. S. *Apostamentos sobre jornalismo e cultura*. Buqui Livros Digitais, 2014.
- GADINI, Sérgio. Grandes estruturas editoriais dos cadernos culturais. IN *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*, VIII (2), set/dez 2006, p. 233-240.
- GOMBRICH, E. H. *A História da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. Uma possível História da dança jazz no Brasil. IN *Anais – III Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. Escola Municipal de Belas Artes: Curitiba, 2005.
- PAVLOVA, Adriana; PEREIRA, Roberto. *Coreografia de uma década - Panorama RioArte de Dança*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- PEREIRA, Roberto. *Carta da dança*. Abaixo-assinado submetido à Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro, enviado por e-mail para MADEIRA, Roberta Camargo Bandeira Duarte de Carvalho. 2008
- PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.
- SERELLE, Márcio. A crítica do entretenimento no jornalismo cultural. IN *Revista Comunicação Midiática*, v.7, n.2. PUC Minas: Minas Gerais, 2012.
- SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e pós modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.
- SODRÉ, Muniz. *Antropológica do Espelho*. Petrópolis: Vozes, 2011.

7. Anexos

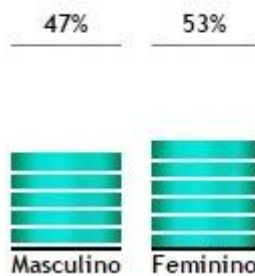
7.1 Anexo I

CLASSE SOCIAL



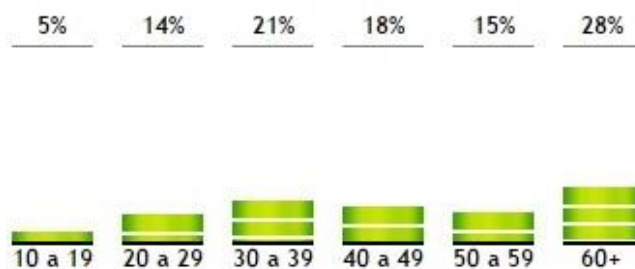
7.2 Anexo II

SEXO

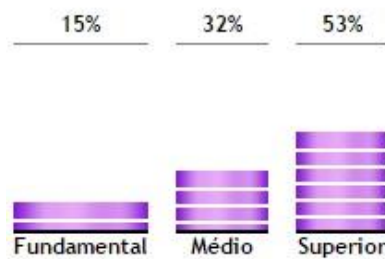


7.3 Anexo III

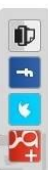
FAIXA ETÁRIA



ESCOLARIDADE



7.4 Anexo IV



CIA PEQUOD ACERTA COM NOVOS OLHARES

DIVULGAÇÃO/IMAGEM RODRIGUES

Dança

Crítica

"Peh quo deus"

Cia Pequod – Teatro de Animação

Catálogo Último

ADRIANA PANTOJA
segundocadernom@oglobo.com.br

Uma ótima surpresa abre a temporada de dança de 2014. Em cartaz no Oi Futuro Flamengo, "Peh quo deus" é a reveladora incursão da Cia Pequod — Teatro de Animação no mundo da dança. A companhia, consagrada por sua pesquisa da movimentação humana através do uso de bonecos, conseguiu refinar ainda mais seu trabalho, a partir do olhar de cinco coreógrafos.

Para criar seus quadros, os artistas partiam do livro "Seis propostas para o próximo milênio", de Italo Calvino, que, na verdade, são cinco, apesar do título: leveza, rapidez, multiplicidade, exatidão e visibilidade. No palco, esses ídolos se misturam sem que isso se transforme num problema. Ao contrário.

A cena de uma faxineira com seu balde de limpeza e seu duplo em movimentos sutis para limpar o chão é o prólogo concebido por Paula Nestorov, que ao longo do espetáculo volta ao palco, no meio e no fim, pontuando "Peh quo deus". Trata-se da mesma manipulação de bonecos que fez a fama da companhia, só que com mais sofisticação de movimentos e muita delicadeza. Ponto para a Pequod, que soube se valer da sabedoria coreográfica de Nestorov, artista, infelizmente, hoje tão ausente dos palcos da cidade.

Regina Miranda chega para desestabilizar, com sua "Visibilidade" citada a partir da estética de videogame. É puro teatro pós-dramático, no qual todos os elementos da cena brigam para chamar a atenção do espectador. E neste caso os elementos incluem projeções de vídeo num telão, com reproduções de jogos eletrônicos, imagens realistas de gente sequestrada por guerras, som muito alto e bonecos colados ao corpo dos manipuladores. O resultado fica acima do tom, mas, numa outra leitura, acaba também mostrando como os intérpretes da Pequod são capazes de dar conta de diferentes linguagens e propostas.

O clima muda totalmente com "Exatidão", de Cristina Moura, abtindo uma sequência de delicados *pas-de-deux* até o fim do espetáculo. Nesse, a figura bizarra de um boneco gordinho faz lembrar os personagens errantes de "May B", espetáculo seminal da coreógrafa francesa Maguy Marin inspirado em Samuel Beckett. O personagem curioso tem um encontro com um boneco-criança. Lindo de ver.

"Leveza", de Marcia Rubin, é o mais narrativo dos quadros, e isso não é nem um pouco problemático. Dois homens têm um encontro regado a álcool num restaurante onde há uma jukebox. A trilha sonora gostosa dá o tom da movimentação cheia de nuances, com humor e compaixão.



"Multiplicidade". Sofisticação e delicadeza na coreografia de Paula Nestorov



SIMBIOSE PERFEITA DE DANÇA E MÚSICA

ENVIOÇÃO/REINATO MANGEN

Dança

Crítica

"Terra incógnita"

Espaco Sesc

Classificação: Bom

ADRIANA PAVIOVA

segundocadern@oglobo.com.br

Há uma década, graças ao Sesc Rio e à importante figura de Beatriz Radumsky, o Espaço Sesc, em Copacabana, pode ser visto como palco-referência da dança contemporânea carioca. É no local que coreógrafos e bailarinos têm a chance de mostrar reflexões coreográficas, que raramente conseguem espaço em outro teatro.

Fal, portanto, que a bailarina Maria Alice Poppe e o músico Tato Taborda mostram sua mais recente pesquisa unindo dança e música, "Terra incógnita". Segundo o material de divulgação, trata-se de um trabalho fruto da dissertação de mes-



Movimentos e sons. A bailarina Maria Alice Poppe e o músico Tato Taborda

trado de Maria Alice, "O corpo imaginado — Em busca de uma cartografia do espaço interior, uma investigação sobre a imagem interna do movimento".

O que se vê na cena é pura experimentação, uma viagem em simbiose perfeita de dança e música. Ao espectador, cabe mergulhar nessa aventura, deixando-se levar pelas múltiplas

sensações que brotam em cerca de 50 minutos de espetáculo. Nesse terreno movediço proposto pelos dois, não há vencedor ou vencido. Pelo contrário, surge um diálogo equilibrado entre movimentos e sons, que juntos constroem dança e música.

Maria Alice é uma das grandes bailarinas contemporâneas que emergiram no efervescente

cenário carioca da dança dos anos 1990. Hoje continua poderosa, capaz de segurar com perfeição uma apresentação de tanto fôlego. Tato é dono de currículo de peso: compositor, pianista, professor e pesquisador de experimentações sonoras. Juntos, os dois têm construído um trabalho singular, de conversa entre música e dança.

DIFERENTES FLUXOS E RITMOS

Em "Terra incógnita", Maria Alice cria sua cartografia coreográfica num linóleo branco cujas extremidades parecem um funil do infinito de estúdio fotográfico. No chão, um emaranhado de fios negros, com os quais ela tece sua movimentação amparada pelas criações sonoras de Tato, que, estando em cena com um violão "preparado", mistura materiais ao vivo com outros gravados. Há diferentes fluxos e ritmos. O resultado envolve e já aponta que o próximo passo dessa pesquisa talvez seja buscar novas parcerias, capazes de criar outros desafios à dupla. ●

12 de Março de 2014, Matutina, Segundo Caderno, página 10

Dança OS NOVOS MARES DE LIA RODRIGUES

Em 'Pindorama', que estreia no sábado na Maré, a coreógrafa encerra tríptico que lida com as ideias de água e de coletivo

NANI RUBIN
nani@oglobo.com.br

Um plástico transparente de 20 metros de comprimento e quatro de largura. Trentas camisinhas transformadas em balões cheios de água, cuja ruptura é iminente. E 11 bailarinos, nus, que manipulam esses recursos e se movimentam relacionando-se com eles. Novo espetáculo da Lia Rodrigues Companhia de Danças, "Pindorama" estreia no próximo sábado, às 19h, no Centro de Artes da Maré, há cinco anos sede do grupo, transformando esses poucos elementos em cenas de grande impacto visual, relacionados à água e à ideia de coletividade. O que não é novidade no trabalho da coreógrafa: "Pororoca" (2009) e "Piracema" (2011) já traziam essa marca, que nasce de uma investigação precisa dos corpos dos bailarinos, as possibilidades dos encontros e seus limites.

— "Pororoca" era a explosão das águas. Surgiu de uma pergunta: "Como é que a gente fica junto durante uma hora no palco?". "Piracema", que designa o nado do cardume contra a corrente para fazer desova, era mais sombrio, melancólico. E "Pindorama" fecha esse tríptico com a mesma ideia de coletivo dos outros dois trabalhos, mas já apontando para um novo caminho, um novo projeto — diz Lia.

Além do nome indígena e do fato de lidarem com as ideias de água e de coletivo, todos os espetáculos estream em Paris ("Pindorama", em novembro do ano passado), devido às parcerias da companhia com instituições francesas, coprodutoras de seus trabalhos. Lia prefere falar dos três como um tríptico porque entende nessa palavra uma noção de articulações que preza muito — como as que tornaram possível a criação do Centro de Artes da Maré, onde, além da companhia, ela dirige a Escola Livre de Dança, que oferece, anualmente, aulas gratuitas a 200 alunos.

MOVIMENTAÇÃO MINUCIOSA

Em "Pindorama", a referência à água é explícita: os bailarinos se banham, arrebentam os balões, nadam contra a correnteza. A obra é formada por três partes, num total de 80 minutos. Na primeira, uma única bailarina se move sobre o plástico, enquanto outros, nas duas extremidades, fazem com que ele vibre, no princípio suavemente, formando marolas, e com o passar do tempo de forma mais violenta, como num maremoto, transformando a cena num embate. Na segunda parte, já são cinco bailarinos sobre o plástico. Dessa vez, ele é movimentado pelo espaço, provocando encontros, afastamentos e figuras, algumas de fácil identificação — como um Cristo, uma roda. E, na terceira,



Corpo nu. Bailarina abre o espetáculo sobre um plástico molhado: vibrações começam suaves e se intensificam

eles explodem os balões, reunindo-se, aos poucos, num só corpo que se move e respira junto.

— Nada é aleatório — diz Lia. — O trabalho parece de improvisação, mas é tudo minucioso. Nasceu de experimentações, mas os tempos são determinados, a contagem é rigorosa, para poder dar certo. Além disso, cada bailarino se movimenta numa espécie de rala imaginária, para que eles não se machuquem.

O espetáculo começou a surgir em abril de 2013, quando, convidada pela diretora Christiane Jatahy para participar de seu projeto In Drama, na Casa França-Brasil, Lia criou uma performance a partir de um texto do livro "A descoberta do mundo", de Clarice Lispector.

— Em determinado momento ela falava de uma tartaruga arfante. Fiquei com essa imagem na cabeça. Quando comecei a pensar que tipo de corpo a gente queria trabalhar, foi ela que veio. De um corpo entregue, sem vigor, meio à mercê, como um naufrago, sem saída.

A ideia "mais ou menos vaga" começou a tomar forma a partir do plástico.

— Eu o peguei um dia, sacudimos, aí foi aparecendo a água, o barulho do mar, a onda. Mergulhamos nesse universo. O trabalho se construiu. Porque, quando começamos, eu não sabia muito bem aonde queria chegar. Ele tem um caminho independentemente da nossa vontade.

No Centro de Artes da Maré, o público, sentado no chão, acabará se locomovendo também, seja para abrir espaço à aproximação dos corpos nus, seja para escapar da água. O que se integra à ideia do coletivo proposto por Lia.

Na França, onde "Pindorama" recebeu ótima crítica no jornal "Le Monde", algumas pessoas disseram a ela que acharam o espetáculo pessimista. Lia discorda:

— Acho que tem um final aberto. As pessoas que estão participando podem imaginar o que quiserem. ■



NA WEB
VIDEO
oglobo.com.br/cultura
Assista a um trecho de "Pindorama"

20 de Março de 2014, Matutina, Segundo Caderno, página 2

Lia Rodrigues NUS NO MUNDO

Em 'Pindorama', última parte de trilogia sobre águas e coletividade, companhia de dança trata das fragilidades humanas e bagunça com as emoções diante do forte impacto visual

Dança

Crítica

"Pindorama"

Centro de Artes da Maré

Cotação: Ótimo

ADRIANA PAVLOVA

segundocaderno@oglobo.com.br

Em cartaz no Centro de Artes da Maré, "Pindorama", o mais recente trabalho da Lia Rodrigues Companhia de Danças, oferece uma rara e intensa experiência estética para quem rompe a barreira do circuito Centro-Zona Sul. A escolha da Maré como sede da companhia, há uma década, já carrega em si muitos simbolismos, sobretudo a ideia de uma nova partilha do sensível entre artista e público, conceito do filósofo francês Jacques Rancière.

O espetáculo é apresentado no galpão-sede do grupo, uma antiga fábrica, onde foi concebido em 2013. Um chão de cimento, cheio de imperfeições, paredes brancas com pé direito altíssimo e cortinas pretas emolduram a cena, onde o público fica colado aos intérpretes, que também são cocriadores. Não há qualquer isolamento acústico, daí uma mistura de sons de fora, como buzinas, falação, fogos de artifício e até barulho de avião, tornando o real mais presente, e a experiência, mais intensa.

O trabalho é apresentado pela coreógrafa como a última parte de uma trilogia sobre águas e coletividade ("Pororoca", de 2009, e "Piracema", de 2011). De fato, como em todas as criações de Lia, "Pindorama" trata mesmo de gente, dos encontros e desencon-



Plástico-cenário. Corpos se encontram e se repelem: coreografia milimetricamente bem executada até a exaustão

tros, das mazelas e fragilidades humanas, do estar no mundo, da luta pela sobrevivência que pode nos transformar em bichos. É duro, tira o fôlego, balança e bagunça com as emoções diante do forte impacto visual, mas faz valer cada um de seus 80 minutos.

Na primeira cena, um longo plástico transparente toma boa parte do chão, e em cima dele é colocada uma série de bolhas (aparentemente camisinhas) cheias de água. Há mais tempo no grupo, a bailarina Amália Lima, também assistente de direção, surge nua em cima do plástico, que, movimentado por outros intérpretes, transforma-se num mar revolto. As bolhas estouram, espalhando água para

todos os lados e dando mais dramaticidade à cena. Amália luta, incansável, para não submergir. Surpreende a qualidade dos movimentos dela, mas também de quem dá vida ao oceano, numa coreografia milimetricamente bem executada até a exaustão. De forma mágica, o som do plástico reproduz o som das águas.

LUTA PELA SOBREVIVÊNCIA

O plástico-cenário é usado com a mesma maestria na segunda parte. Saem as águas, agora é a luta literal pela sobrevivência quando o chão não cabe nos pés. Corpos que se encontram e se repelem no meio de um furacão. "Pindorama" tem profunda conexão com "Aquilo de que so-

mos feitos", obra de Lia de 2000, marco na história do grupo por assumir um viés político, transformando a dança em manifesto ao mesmo tempo em que se aproximava da performance, devido a seu lado imprevisível.

Os corpos desnudos que agonizavam fechando aquele espetáculo ressurgem agora em meio a bolhas cheias de água, que, como a fragilidade do viver, vão estourando em contato com o mundo. No chão duro, que aos poucos vai sendo tomado por líquidos, corpos estrebucham, respirando afanosamente, numa proximidade do público que desconcerta. Não dá para passar incólume por esse retrato sem retoques da vida como ela é. ●